Mus. Th.
1353

Schulpreis.
1829.

Mus. th
1353.

Göroldt

Abthlg. 1. 2.

# Leitfaden
zum
gründlichen Unterricht
im
# Generalbaſſe
und
# in der Kompoſition
für Anfänger

von

**Johann Heinrich Göroldt,**
Cantor und Lehrer am Gymnaſium, Director der Kirchenmuſiken und des muſikaliſchen Singechors in Quedlinburg.

---

**In zwei Abtheilungen.**

---

Zweite neu bearbeitete Ausgabe.

---

Quedlinburg und Leipzig,
Im Verlage der Ernſtſchen Buchhandlung.
1828.

147/4

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

yerische
atsbibliothek
München

# Vorrede.

Die gütige Aufnahme der erſten Ausgabe meines Leitfadens zum gründlichen Unterricht im Generalbaſſe und der Kompoſition, und der Wunſch des Herrn Verlegers, haben mich veranlaßt, das ganze Werkchen noch einmal durchzuſehen. Bei meinem Unterrichte fand ich, daß es den Lernenden leichter werde, wenn die Beiſpiele zu den Regeln nicht mit Buchſtaben, ſondern mit Noten ausgedrückt waren; deßhalb habe ich die Beiſpiele nach meiner Erfahrung und nach dem Wunſche mehrerer Muſiklehrer, die danach unterrichtet haben, durch Noten ausgedrückt, und überdieß noch manche Erfahrungen hinzugefügt, ſo daß das Ganze mit Beibehaltung der Grundregeln durchaus aufs Neue bearbeitet iſt. So wie in der Vorrede der erſten Ausgabe, bemerke ich auch hier: 1) daß der Anfänger jeden Paragraph mit Aufmerkſamkeit leſe, und nicht eher weitergehe, als bis er ihn ganz verſteht; 2) daß er, wenn er die Accorde gehörig kennt, einen bezifferten Baß nach den gegebenen Regeln, ſowohl auf dem In-

ſtrumente als auch auf dem Papiere, durch Ausſchreiben der Accorde zu begleiten ſich bemüht; 3) daß er nach den Regeln die Accorde ſo ordnet, daß, bei den Ausweichungen in andere Tonarten, keine falſchen Harmonien entſtehen. Um dieß Letztere zu erreichen, iſt es nöthig, die Werke großer Komponiſten fleißig zu ſtudiren, weil ſie dem Anfänger in der Kompoſition am beſten den Weg weiſen, wie er es anzufangen hat, ſeine eigenen Ideen richtig darzuſtellen. Bei den Regeln ſelbſt können nur Beiſpiele zur Erklärung angegeben werden. Mit dem Wunſche, daß dieſe zweite Ausgabe nicht nur Lehrern in der Muſik, ſondern auch beſonders Lernenden, ein nützlicher Leitfaden ſeyn möge, empfiehlt ſich ergebenſt

**der Verfasser.**

# Inhalt.

## I. Abtheilung.


| | | Seite. |
|---|---|---|
| Erſtes Capitel. | Von den Tönen und Tonleitern » » | 1 |
| Zweites Capitel. | Von den Tonarten und deren Folge » » | 5 |
| Drittes Capitel. | Von den Intervallen » » » » | 9 |
| Viertes Capitel. | Von der Verbindung der Intervalle zu Accorden | 14 |
| Fünftes Capitel. | Von den Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-accorden und deren Umkehrung » » | 30 |
| Sechſtes Capitel. | Von der harmoniſchen Fortſchreitung der Intervalle » » » » » » | 36 |
| | A. Die Fortſchreitung der Conſonanzen » | 37 |
| | B. Fortſchreitung der Diſſonanzen » » | 40 |
| | Von der Septime » » » » | 44 |
| | Von der Secunde » » » » | 50 |
| | Von der Quinte im Quintſextenaccorde » | 51 |
| | Von der Terz im Terzquartenaccorde » | 51 |
| | Von der None » » » » | 51 |
| | Von der Undecime » » » » | 54 |
| | Von der Terzdecime » » » | 56 |
| | Von der reinen Quarte » » » | 56 |
| | Von der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte » » » » | 57 |
| | Von der übermäßigen Quiute und verminderten Quarte » » » » | 57 |
| | Von der übermäßigen Sexte und verminderten Terz » » » » » | 58 |
| | Von der verminderten Sexte und übermäßigen Terz » » » » » | 59 |

Seite.
Siebentes Capitel. a) Von dem vorbereiteten Anſchlage der Diſſonanzen im freien Styl, b) der Aufhaltung, c) der Zertheilung, d) der Verſetzung der Harmonie, e) der Verwechſelung der Stimmen, f) der Verſteckung der Auflöſung » » 60
Achtes Capitel. Von der Bezifferung der Accorde im Generalbaſſe 65
Von der Bezifferung des Dreiklangs, des Sexten- und Quartſextenaccordes » » 68
Von der Bezifferung des Septimen-, Quintſexten-, Terzquarten- und Secundenaccords 69
Von der Bezifferung der None, Undecime und Terzdecime, und ihrer Umkehrung » » 70
Neuntes Capitel. Von der Verdoppelung der Intervalle » 72
Zehntes Capitel. Von der Verwandtſchaft der Tonarten und der Modulation » » » » » 83

## II. Abtheilung.

Einleitung » » » » » » » 94
Erſtes Capitel. Von der Verbindung der Accorde zu Perioden und den verſchiedenen Schlüſſen derſelben » 98
Zweites Capitel. Taktarten, Metrum, und Rhythmus » » 105
Drittes Capitel. Von der Melodie » » » » 115
Viertes Capitel. Vom einfachen Contrapunkte » » » 120
Fünftes Capitel. Vom doppelten Contrapunkte » » » 141
Sechſtes Capitel. Vom Canon » » » » » 157
Siebentes Capitel. Von der Fuge » » » » 166

# Erste Abtheilung.

## Einleitung.

In der Vorausſetzung, daß Jedem, der den Generalbaß ſtudiren will, die erſten Anfangsgründe des Klavierſpielens und der Muſik, z. B. Noten, Fingerſetzung, Takt und dergleichen, bereits bekannt ſind, wird alles dies übergangen und hier der Anfang mit den Tönen und Tonleitern gemacht.

## Erſtes Capitel.

### Von den Tönen und Tonleitern.

§. 1.

Wir haben bey der jetzigen Einrichtung unſerer Klavier-Inſtrumente nicht mehr, als 12 auf alle Art unterſchiedene Töne.

§. 2.

In den ältern Zeiten hatte man auf den Orgeln keine andern Töne als c d e f g a b, welche Buchſtaben wir auch noch jetzt als die ſieben Hauptbenennungen der Töne gebrauchen, außer, daß wir ſtatt b jetzt den Buchſtaben h angenommen haben.

§. 3.

Weil der achte Ton immer mit dem erſten einerley klingt, ſo fangen wir mit dem achten Tone die Benennung der Töne von vorn an. Dies kommt daher, weil eine Saite, die in ihrer Ausſpannung den Ton c giebt, wenn ſie in zwey gleiche Hälften getheilt wird, wieder c giebt,

aber um eine Octave höher. Setzt man dieſe Theilung weiter fort, ſo findet ſich daſſelbe Verhältniß um eine Octave höher. Hieraus entſteht das Verhältniß von $1\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{8}$ u. ſ. w.

Die Töne, die zwiſchen c und c liegen, haben ein Verhältniß, das ſich zwiſchen dem angegebenen befindet, und bekommen daher auch andere Namen. Es würde mich zu weit führen, wenn ich das ganze Verhältniß der Töne auseinanderſetzen wollte und ich verweiſe daher den Lernenden auf Kirnbergers Theorie des reinen Satzes und Marpurgs Verſuch über die muſikaliſche Temperatur.

## §. 4.

Die Töne c d e f g a h nennt man *unabhängige* Töne, aus welchen, durch Erhöhung und Erniedrigung eines jeden einzelnen, zweymal 7 *abhängige* Töne entſtehen, die ſich mit den 7 unabhängigen auf einerley Klangſtufe befinden. Von dieſen dreimal 7 oder 21 Tönen ſind aber nur 12 auf alle Weiſe unterſchieden, wie man bey folgender Ueberſicht bemerken wird, wo jedesmal die übereinander ſtehenden Töne auf einer Taſte ausgeübt werden.

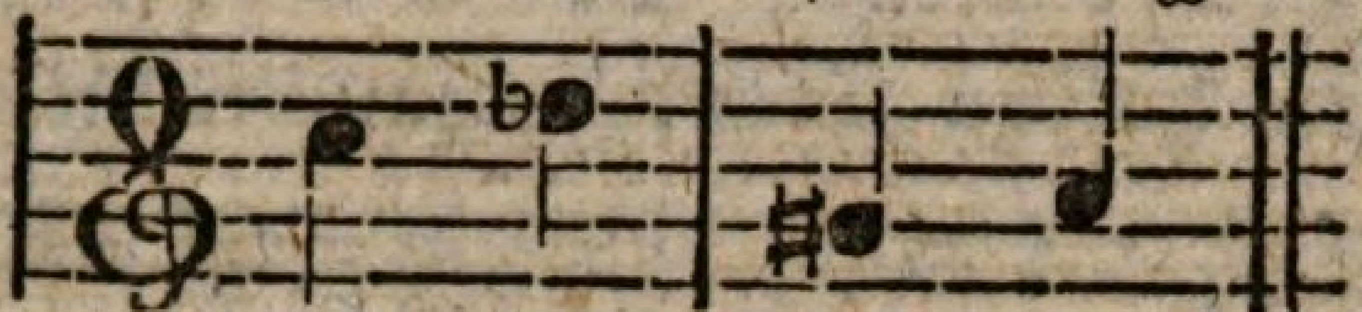
| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | |
| c | cis des | d | dis es | e fes | eis f | fis ges | g | gis as | a | ais hes | h ces | his c |
| | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

## §. 5.

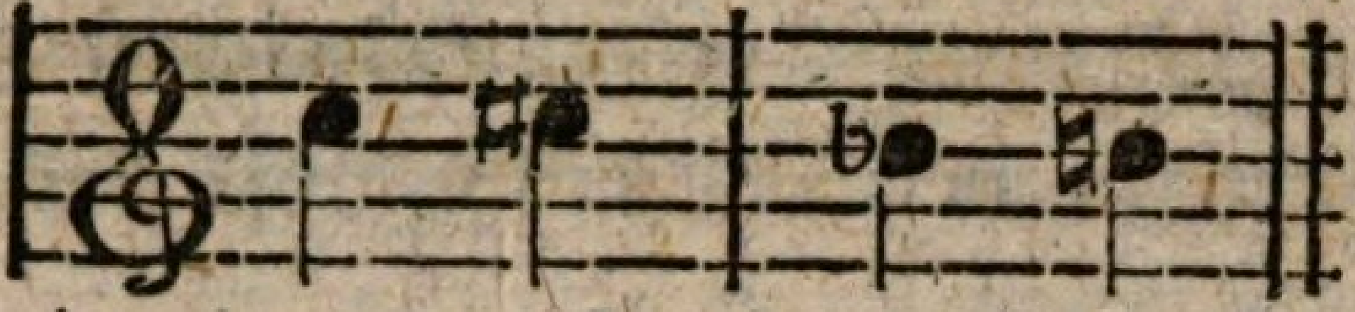
Vergleichen wir zwey Töne mit einander, ſo finden wir, daß ſie entweder von gleicher oder ungleicher Höhe und Tiefe ſind (Größe); zwey Töne von gleicher Größe heißen *Einklang*, und zwey Töne von ungleicher Größe ein *Intervall*.

Das kleinſte, auf unſerm Klavier ſich wirklich befindende Intervall, iſt der halbe Ton. Er iſt zweierley

1) Der große halbe Ton, der auch der diatoniſche genannt wird, iſt der kleinſte Unterſchied, der ſich von einer Klangſtufe zur andern findet. Z. B.

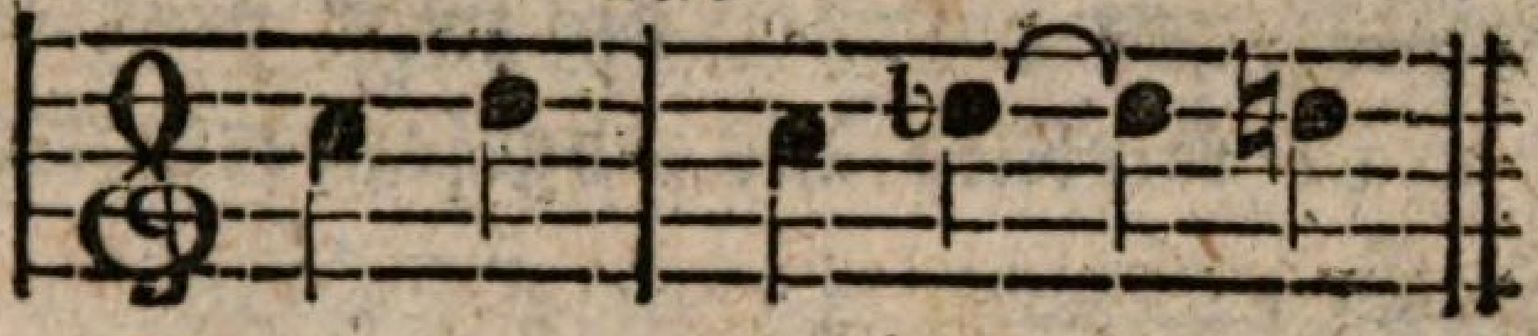


2) Der kleine halbe Ton, der auch der chromatiſche genannt wird, iſt der kleinſte Unterſchied von einem Tone zum andern auf derſelben Stufe. Z. B.



Setzen wir einen großen und kleinen halben Ton zuſammen, ſo entſteht ein ganzer Ton. Z. B.

aus

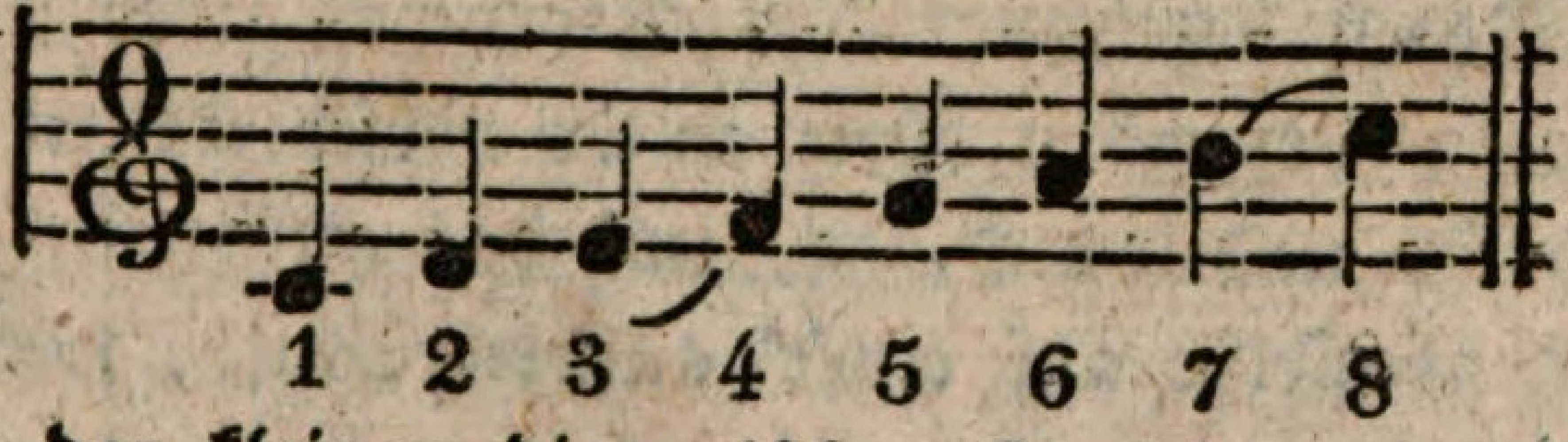


§. 6.

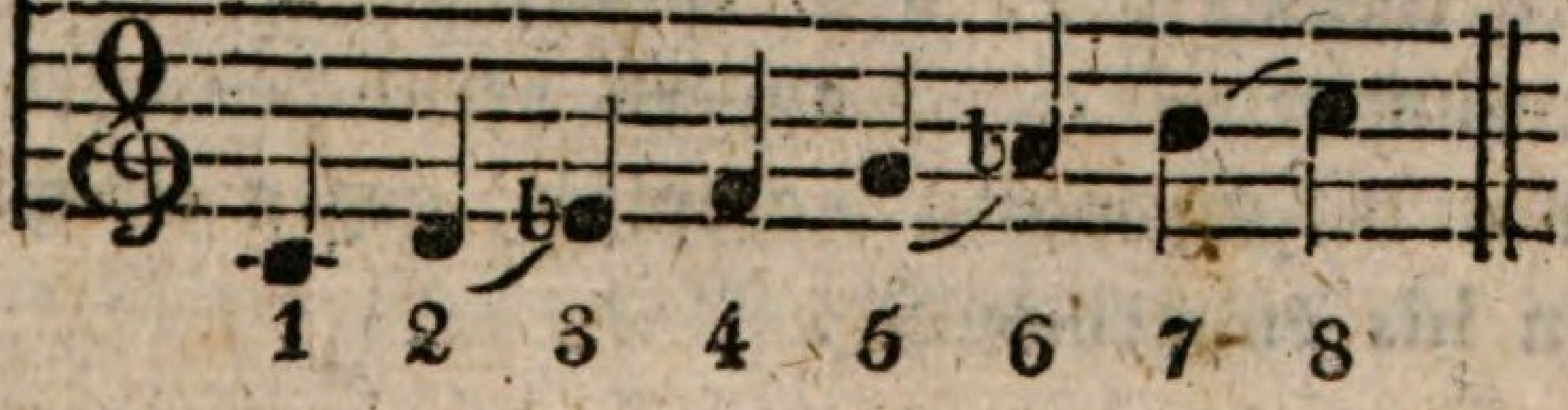
In der §. 4. gegebenen Ueberſicht der 21 Töne ſind dreierley muſikaliſche Tonleitern enthalten:

1) Die diatoniſche, die aus ganzen und großen halben Tönen beſteht. Sie zerfällt in die große (dur) und die kleine (moll) diatoniſche Tonleiter.

a) In der großen diatoniſchen Tonleiter mit großer Terz und großer Sexte finden ſich die großen halben Töne von der dritten zur vierten und von der ſiebenten zur achten Stufe. Z. B.

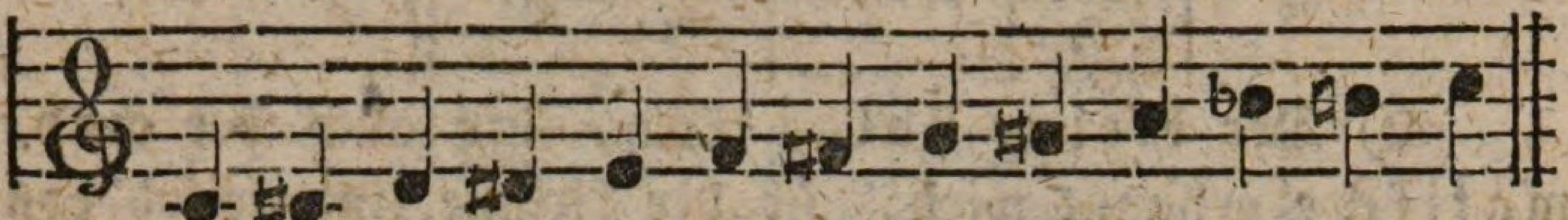



b) In der kleinen diatoniſchen Tonleiter mit kleiner Terz und kleiner Sexte finden ſich die großen halben Töne von der zweiten zur dritten, von der fünften zur ſechſten und von der ſiebenten zur achten Stufe. Z. B.



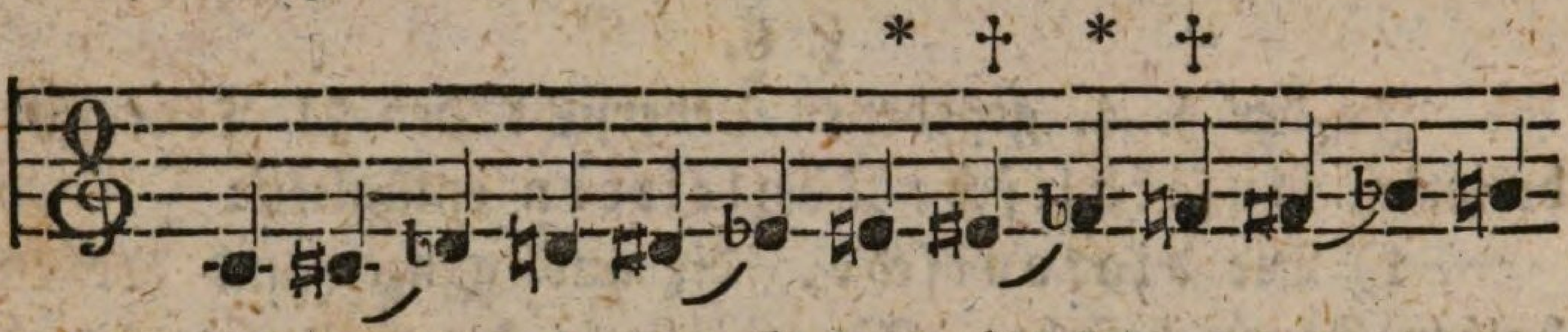
Die halben Töne ſind mit einem Bogen bezeichnet, und die übrigen ſind ganze Töne.

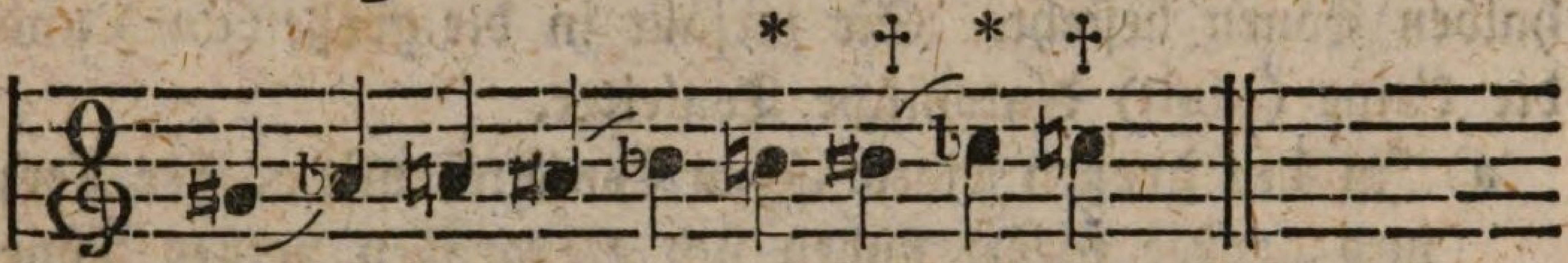
2) Die diatoniſch-chromatiſche, die aus kleinen und großen halben Tönen zuſammengeſetzt iſt, z. B.



Hierbei iſt zu merken, daß auf der dritten und ſechſten Stufe kein zufälliges Verſetzungszeichen gebraucht wird. Ihr Grund liegt in der Verwandſchaft der Tonarten und deren Leitetönen.

3) Die diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche Tonleiter, die aus großen und kleinen halben Tönen und aus Viertelstönen beſteht, die zwar denkbar, aber auf dem Klavier nicht wirklich als abgeſonderte Töne vorhanden ſind. Z. B.

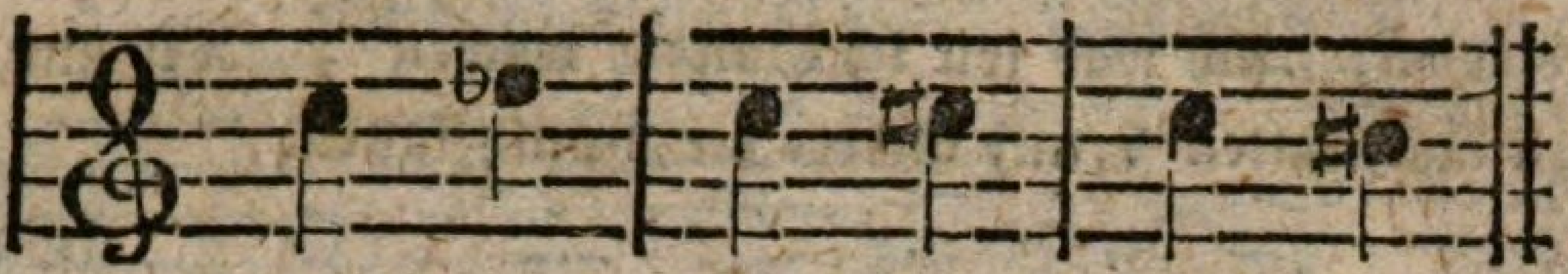




Die Viertelstöne ſind mit einem Bogen bezeichnet, und die Tonleiter wird bey ſchnellen Uebergängen gebraucht. Bey den Noten bezeichnet das Sternchen über 2 verſchiedenen Noten denſelben Ton unter verſchiedenen Namen, wie e und fes und h und ces, und das aufſtehende Kreuz † zweimal ebendaſſelbe auf einer andern Stufe, wie eis und f und his und c.

## §. 7.

Für ſich allein betrachtet iſt ein Ton weder diatoniſch, noch chromatiſch, noch enharmoniſch, ſondern wird es erſt, wenn er mit einem andern verglichen wird. Z. B. Der Ton c iſt gegen des diatoniſch, gegen cis chromatiſch und gegen his enharmoniſch.



diat. chrom. enh.

§. 8.

Da die genannten Töne in dem Umfange einer Octave oder von c bis $\overline{c}$ liegen, und alle übrigen Töne nach §. 3. mit ihnen um eine Octave höher oder tiefer gleich klingen, ſo folgt daraus, daß die Octave die Gränze aller Töne, Intervallen und Accorde iſt, und alle Muſik innerhalb einer Octave ihren Grund haben muß.

---

## Zweites Capitel.

### Von den Tonarten und deren Folge.

§. 1.

Tonart (modus) heißt die durch den Sitz der halben Töne beſtimmte Ordnung der diatoniſchen Tonleiter innerhalb dem Raume einer Octave, ſowohl in dur als moll.

§. 2.

Die alten hatten ſechs Tonarten:

1) Die Joniſche von c zu $\overline{c}$ ohne Verſetzungszeichen.

2) Die Doriſche von d zu $\overline{d}$ ohne Verſetzungszeichen.

3) Die Phrygiſche von e zu $\overline{e}$ ohne Verſetzungszeichen.

4) Die Lydiſche von f bis $\overline{f}$ ohne Verſetzungszeichen.

5) Die Mixolydiſche von g bis $\overline{g}$ ohne Verſetzungszeichen.

6) Die Aeoliſche von a bis $\overline{a}$ ohne Verſetzungszeichen.

In dieſen Tonarten werden noch jetzt viele Melodien zu Kirchengeſängen gefunden und ihres eigenen Charakters wegen geſchätzt; auch werden dieſe Tonarten noch hin und wieder von geſchickten Componiſten zu dieſem Zwecke benutzt.

Anmerk. Es wäre zu wünſchen, daß mehreren Choralmelodien, die urſprünglich in den alten Tonarten geſetzt, von neuern Muſikern aber in neuere Formen gebracht ſind, ihre urſprüngliche Form der Tonart wiedergegeben würde, da die Gemeinden die Melodien noch nach der alten Form ſingen und dadurch eine auffallende diſſonirende Harmonie in Kirchengeſängen entſteht. Dieſerhalb ſind mir beſonders die

Melodien: „Ach was ſoll ich Sünder machen"; „Wer nur den lieben Gott läßt walten", und andere mehr aufgefallen.

§. 3.

Bey genauer Unterſuchung fand man, daß in der Muſik nur zwei Tonarten nothwendig wären, nämlich die Joniſche und Aeoliſche, und daß alle andere mögliche Tonarten ſich auf dieſe beziehen. Der Unterſchied dieſer beiden liegt in der Terz und Sexte, die bey der Joniſchen groß, bey der Aeoliſchen aber klein ſind. Die Joniſche nannte man wegen der großen Terz, die große, dur oder harte Tonart, die Aeoliſche wegen der kleinen Terz, die kleine, moll oder weiche Tonart.

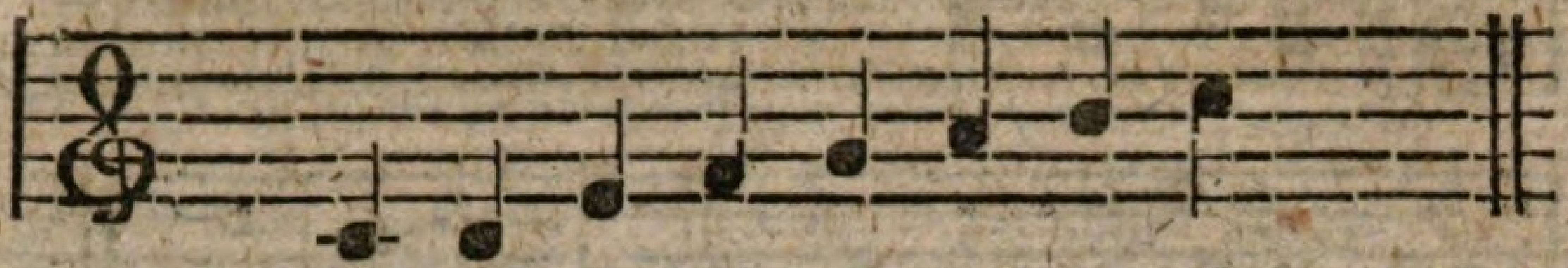
§. 4.

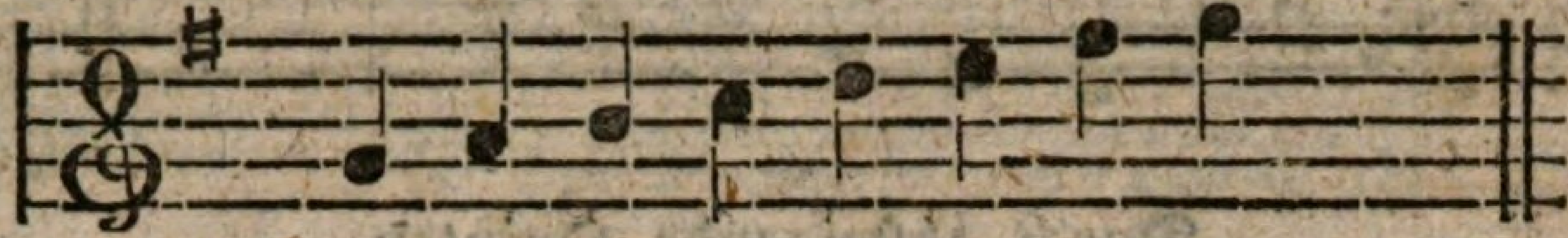
Da wir in der Muſik zwölf auf alle Art unterſchiedene Töne haben, ſo kann man jeden derſelben zum Grundton einer Tonart nehmen, ſowohl in dur als in moll, wodurch unſere jetzigen 24 Tonarten, nämlich zwölf dur und zwölf moll Tonarten entſtanden ſind, unter denen c dur die natürlich harte Tonart und a moll die natürlich weiche Tonart genannt werden. Die übrigen heißen verſetzte Tonarten, weil ſie nichts als Verſetzungen der beiden natürlichen Tonarten ſind.

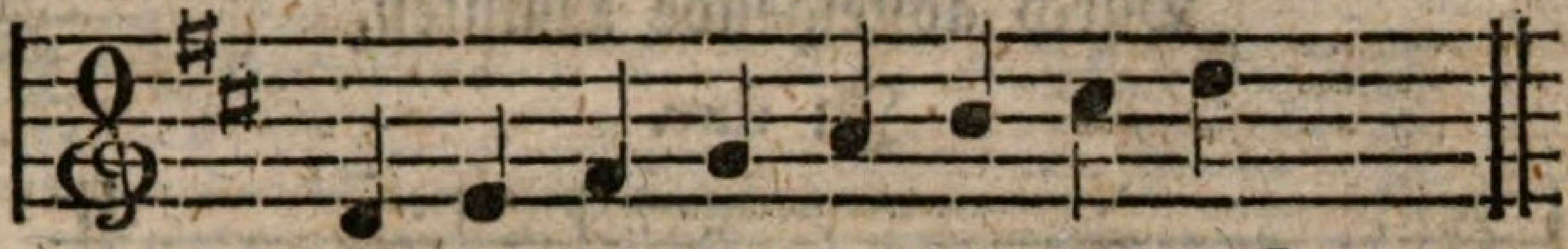
§. 5.

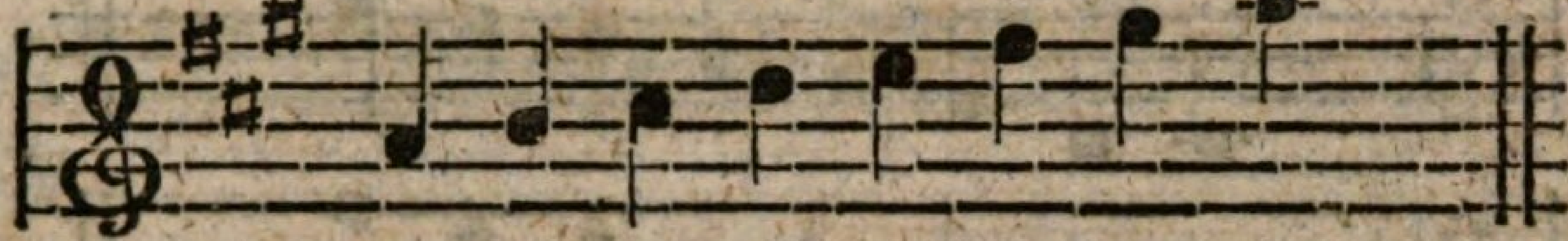
Die verſetzten Tonarten werden in auf- und abſteigenden Quinten entwickelt. Bey den Tonarten, die durch aufſteigende Quinten gefunden werden, gebrauchen wir die Kreuze und zwar ſo, daß bei jeder ſteigenden Quinte ein neues Kreuz hinzukömmt. Bey den Tonarten, die durch abſteigende Quinten zum Vorſcheine kommen, werden Bees gebraucht, und zwar ſo, daß bey jeder abſteigenden Quinte ein neues Bee hinzukommt. Das gilt ſowohl für die dur als moll Tonarten, wenn man von den beiden natürlichen Tonarten c dur und a moll ausgeht, nach folgender Ueberſicht.

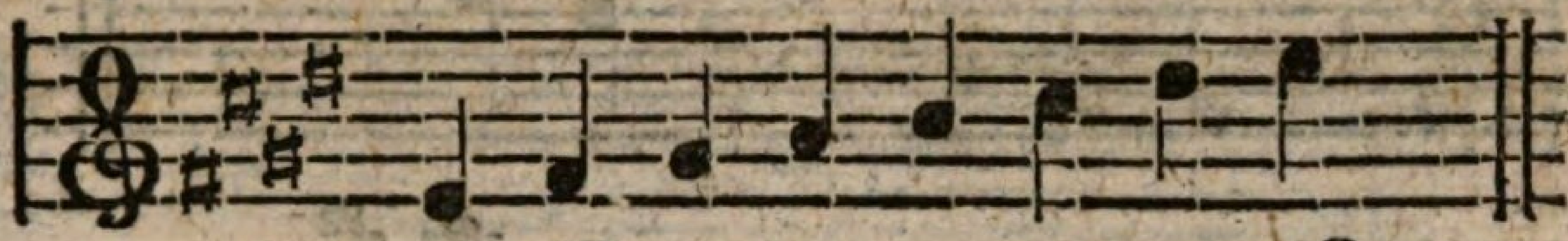
## Durch aufſteigende Quinten.

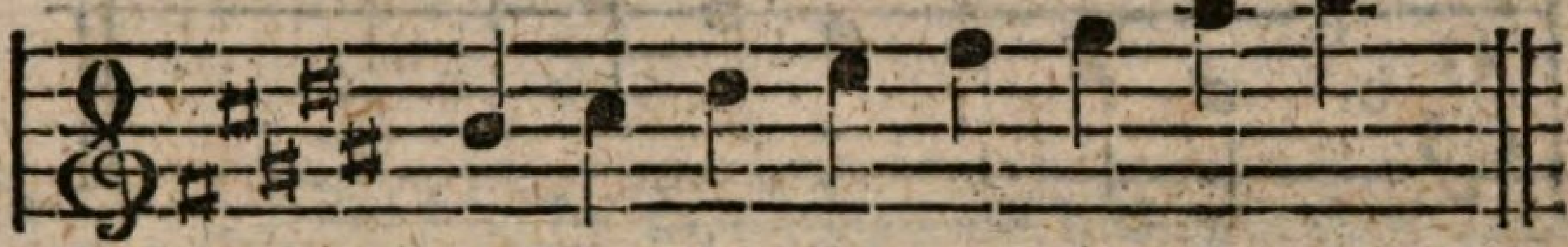
1) 

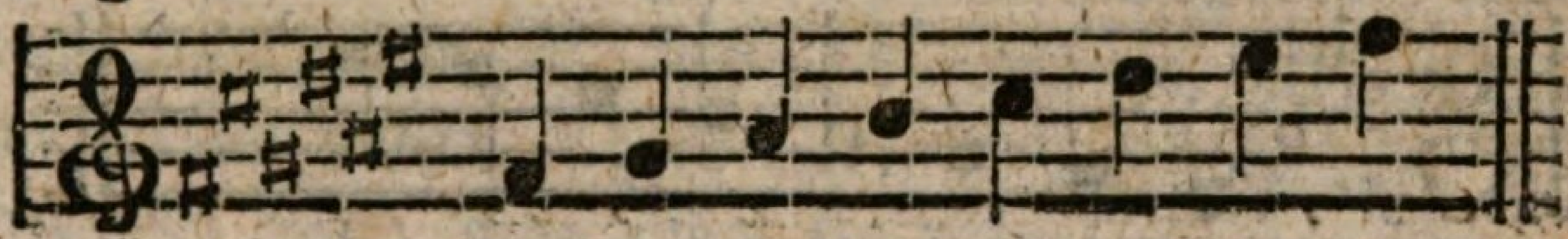
2) 

3) 

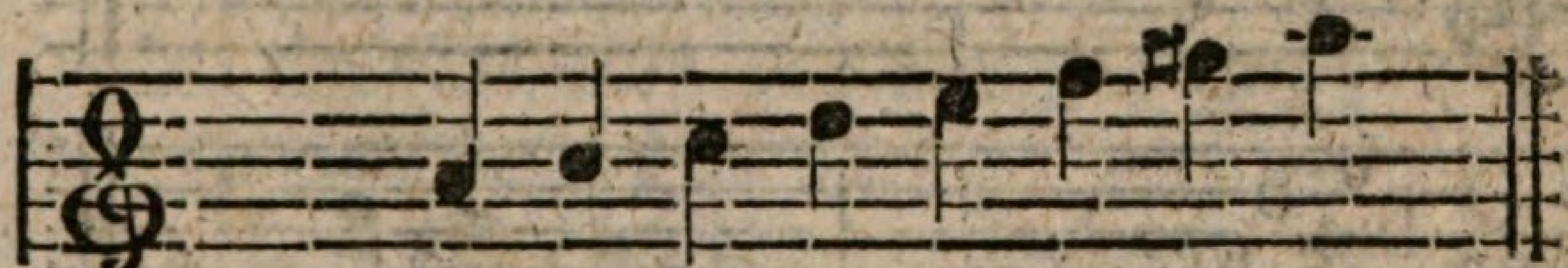
4) 

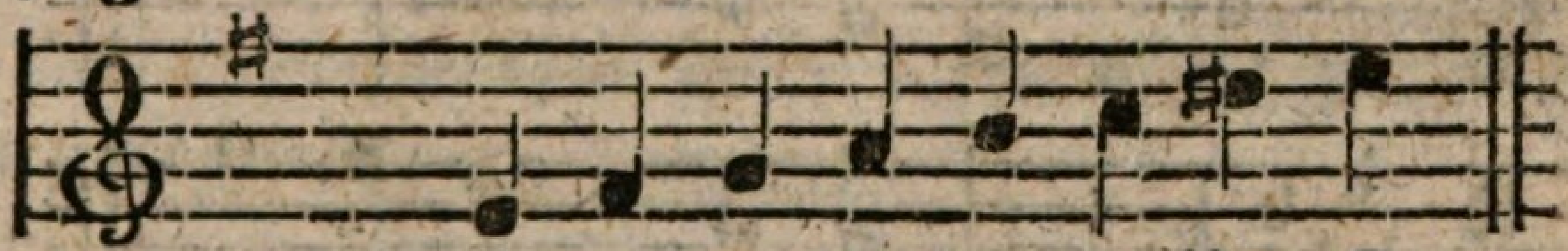
5) 

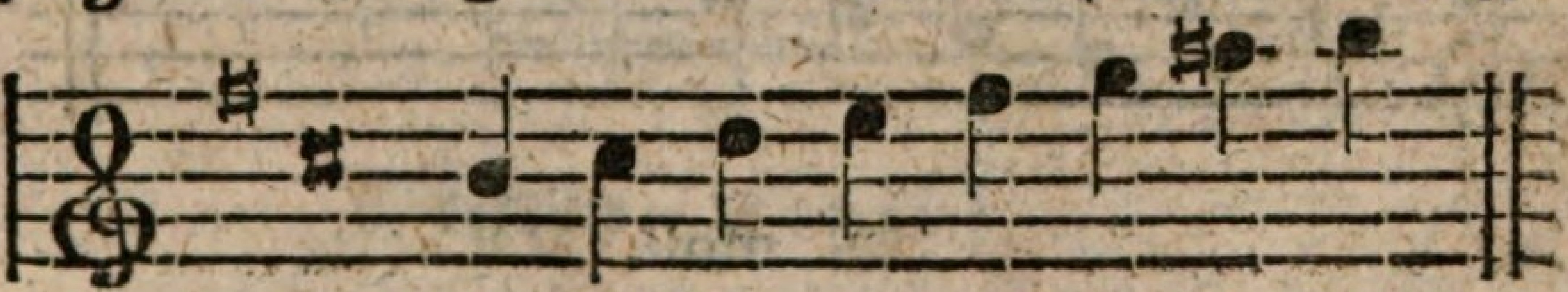
6) 

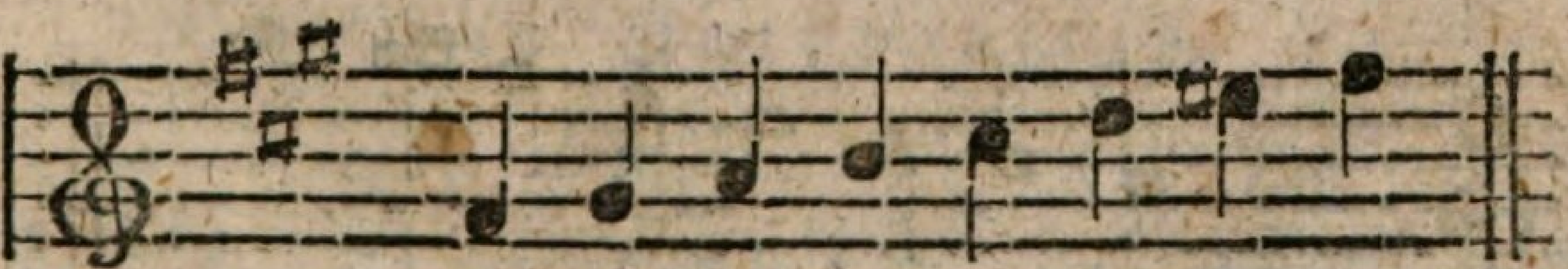
7) 

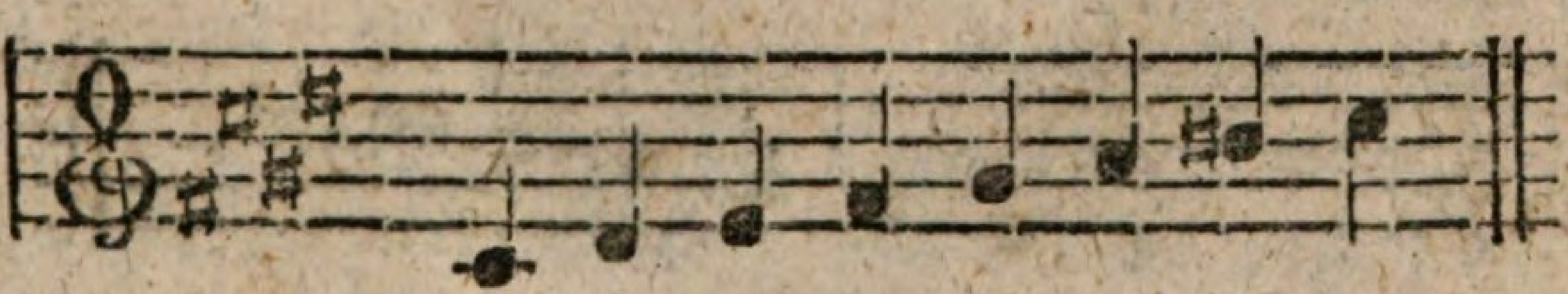
## In moll.

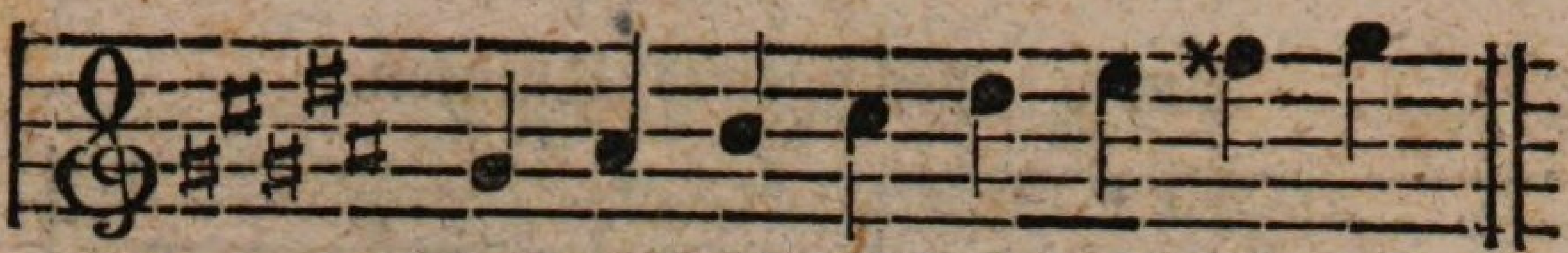
1) 

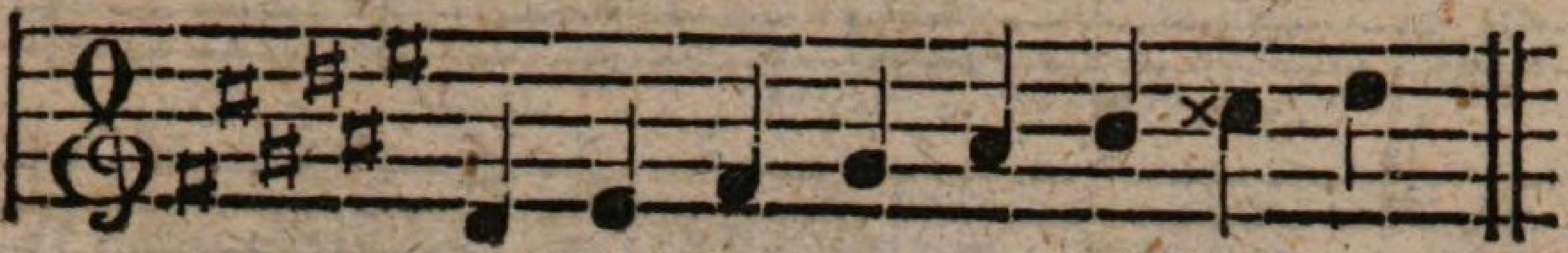
2) 

3) 

4) 

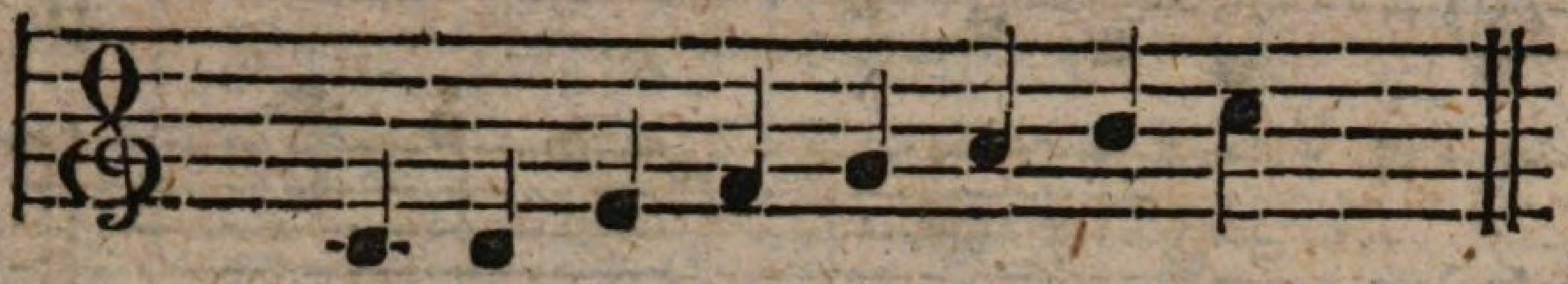
5) 

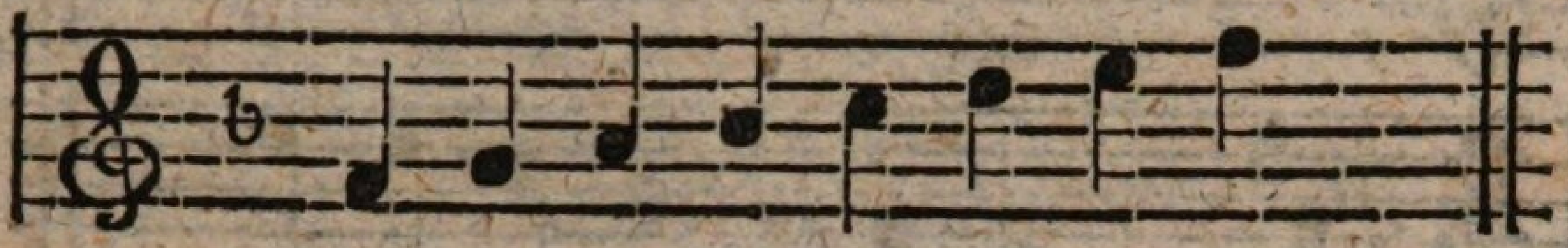
6) 

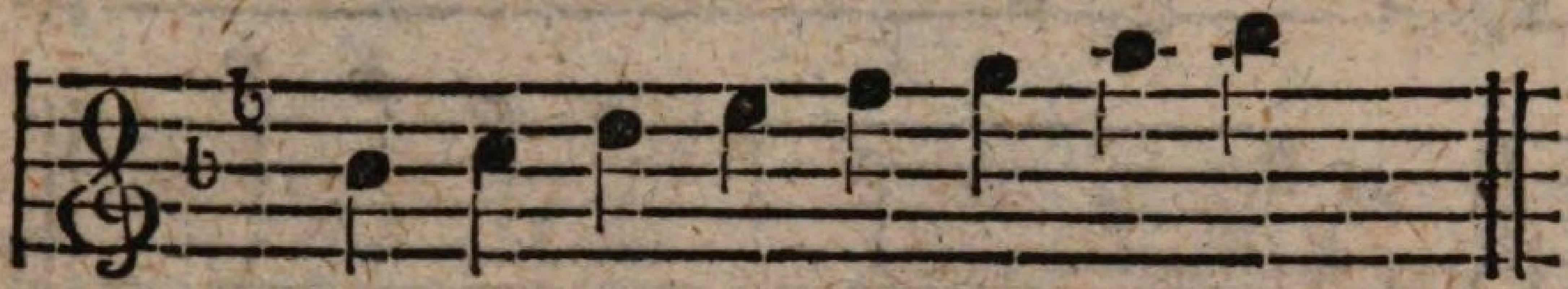
7) 

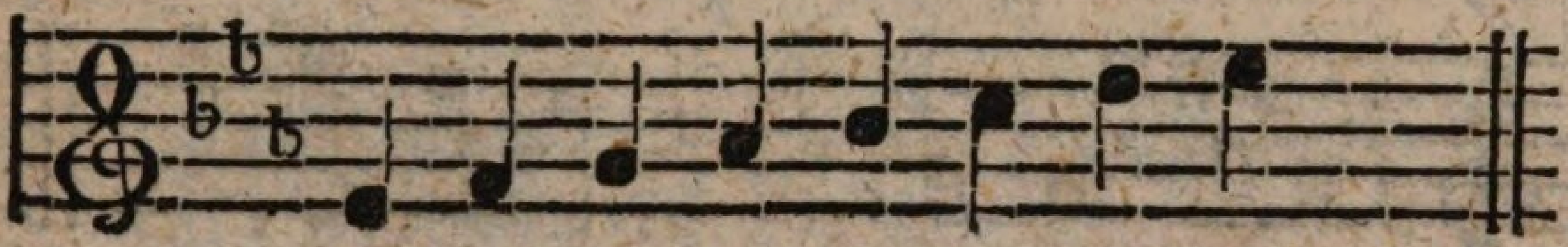
## Durch abſteigende Quinten.

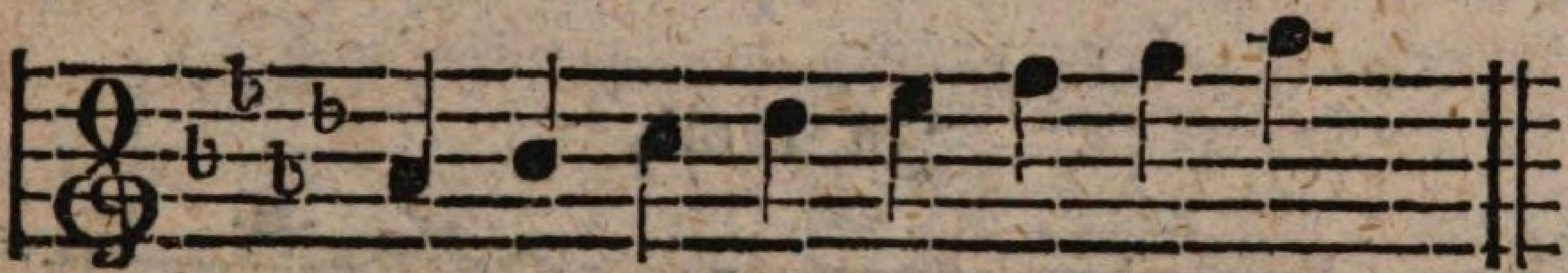
### In dur.

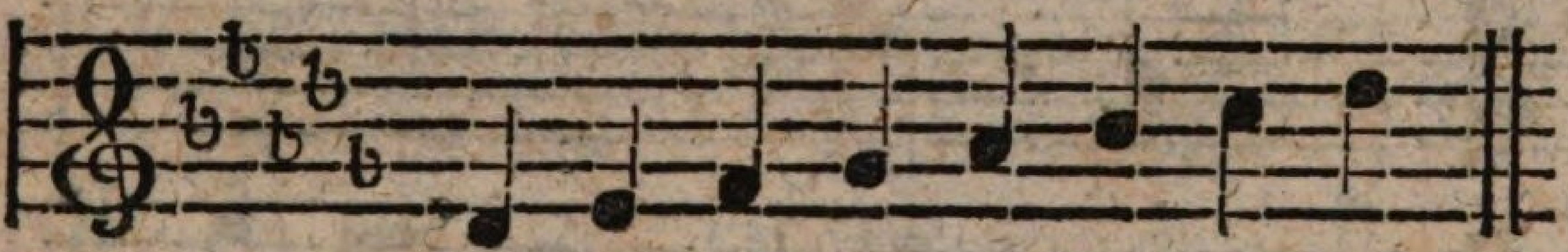
1) 

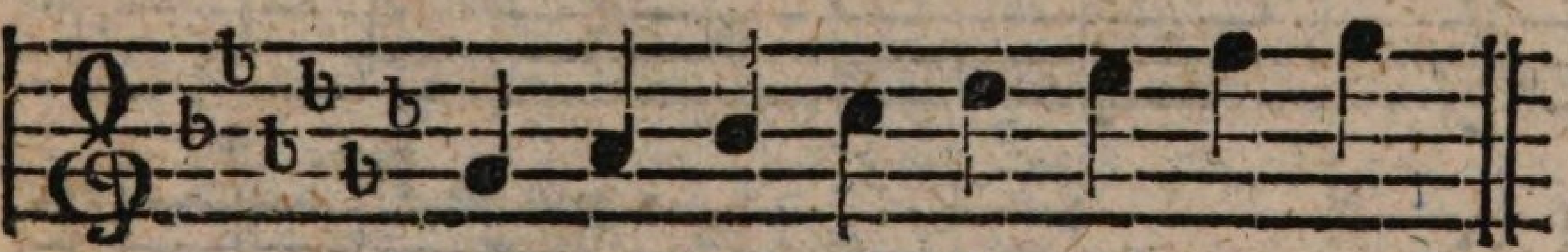
2) 

3) 

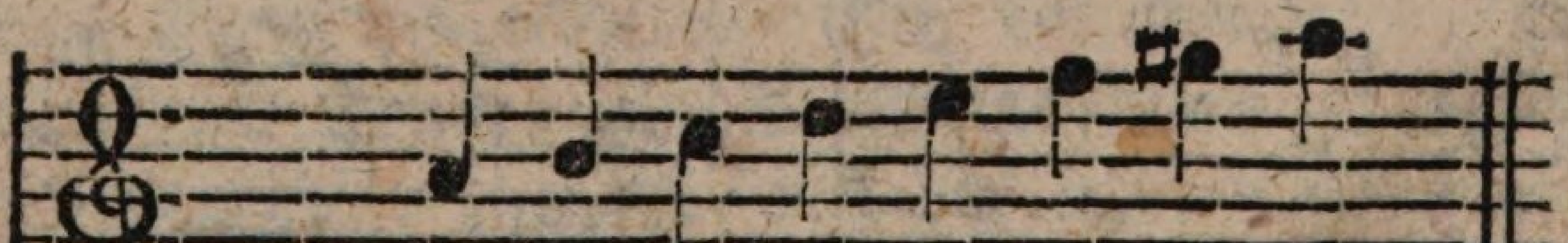
4) 

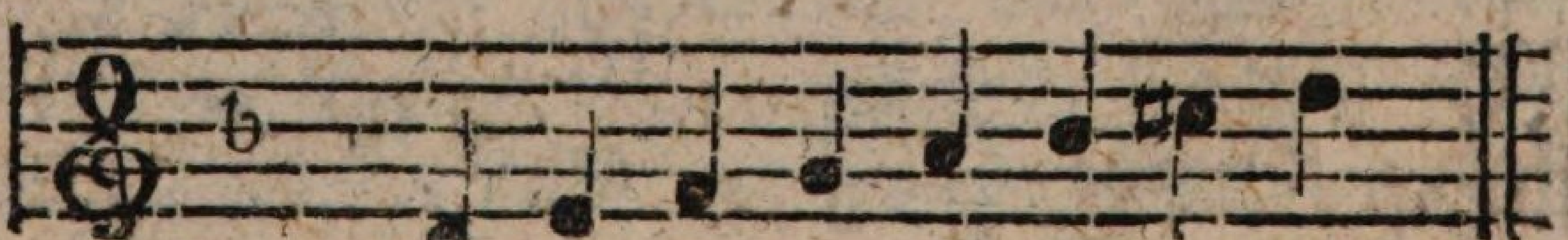
5) 

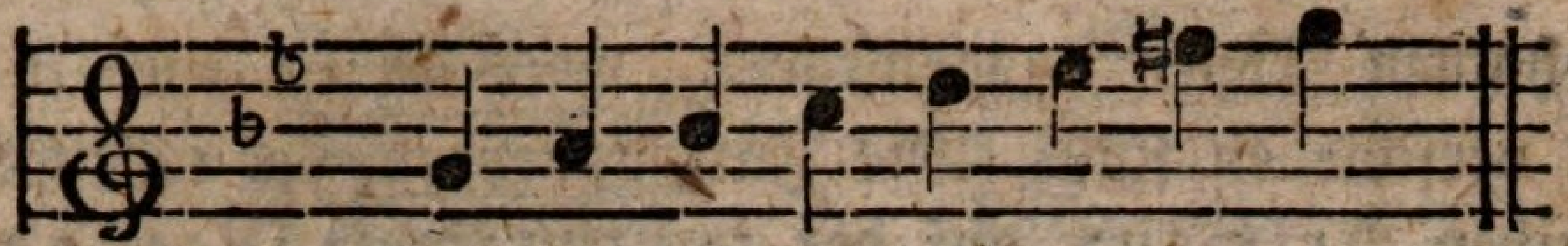
6) 

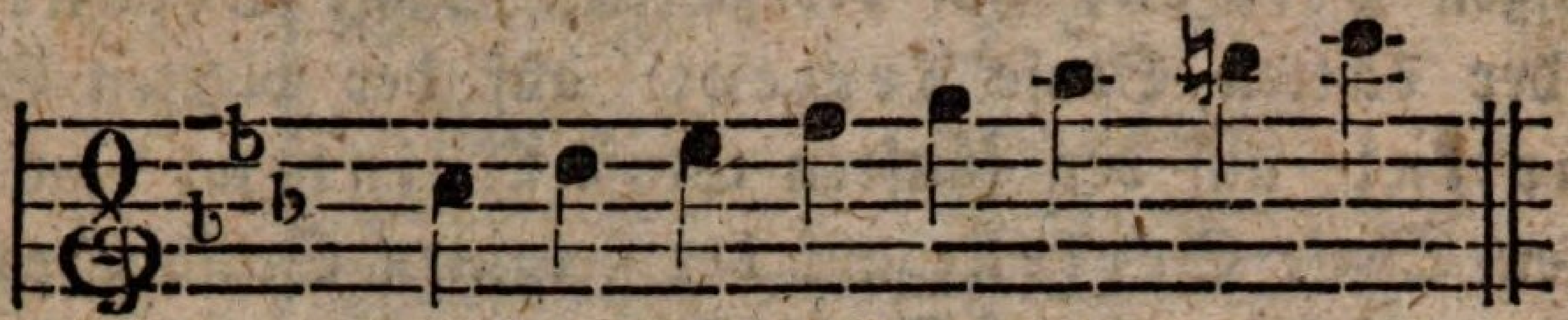
7) 

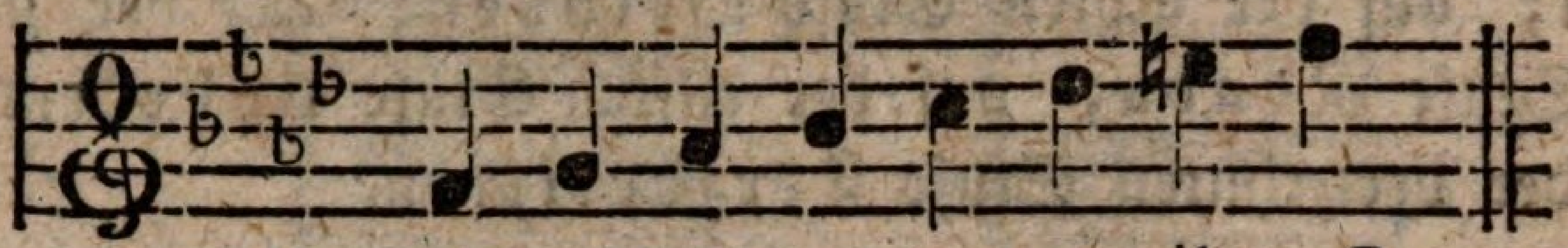
### In moll.

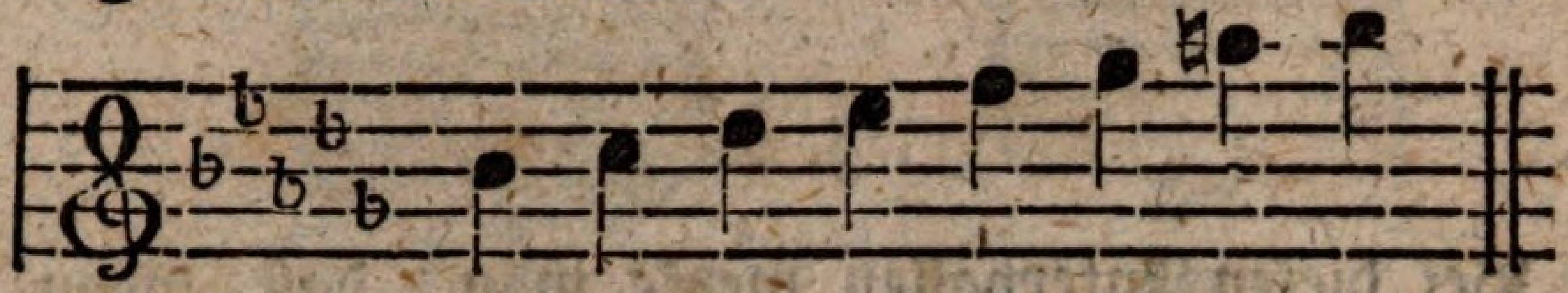
1) 

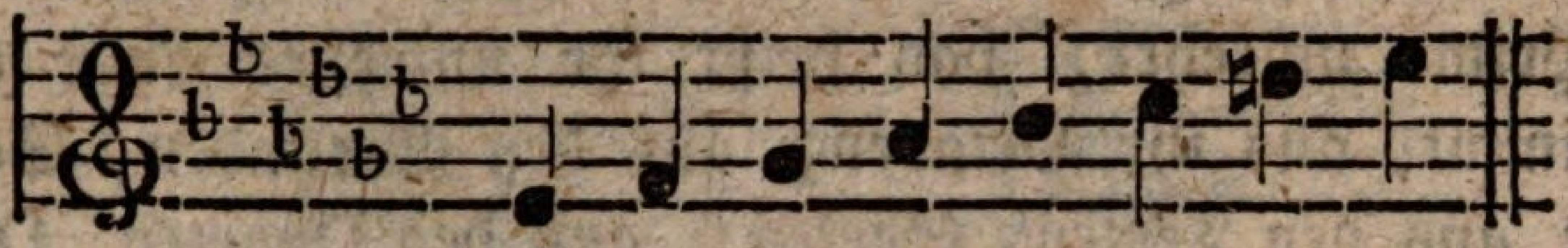
2) 

3) 

4) 

5) 

6) 

7) 

§. 6.

Wenn wir die beiden Tonleitern fis und ges dur genau betrachten, ſo findet ſich, daß ſie beide auf dem Klaviere einerlei Töne haben, und nur mit verſchiedenen Namen bezeichnet ſind; man zählt ſie daher für eine Tonart. Eben ſo iſt es bei den beiden Molltonarten es und dis moll, die ebenfalls für eine Tonart gezählt werden. Man könnte noch mehr Quinten auf- und abwärts gehen, allein man würde alsdann auf Töne ſtoßen, die mit weniger Kreuzen oder Bees ſchon als Tonart erſchienen, und deswegen leichter vorzutragen ſind. Man begnügt ſich alſo mit den angegebenen 24 Tonarten.

---

## Drittes Capitel.

### Von den Intervallen.

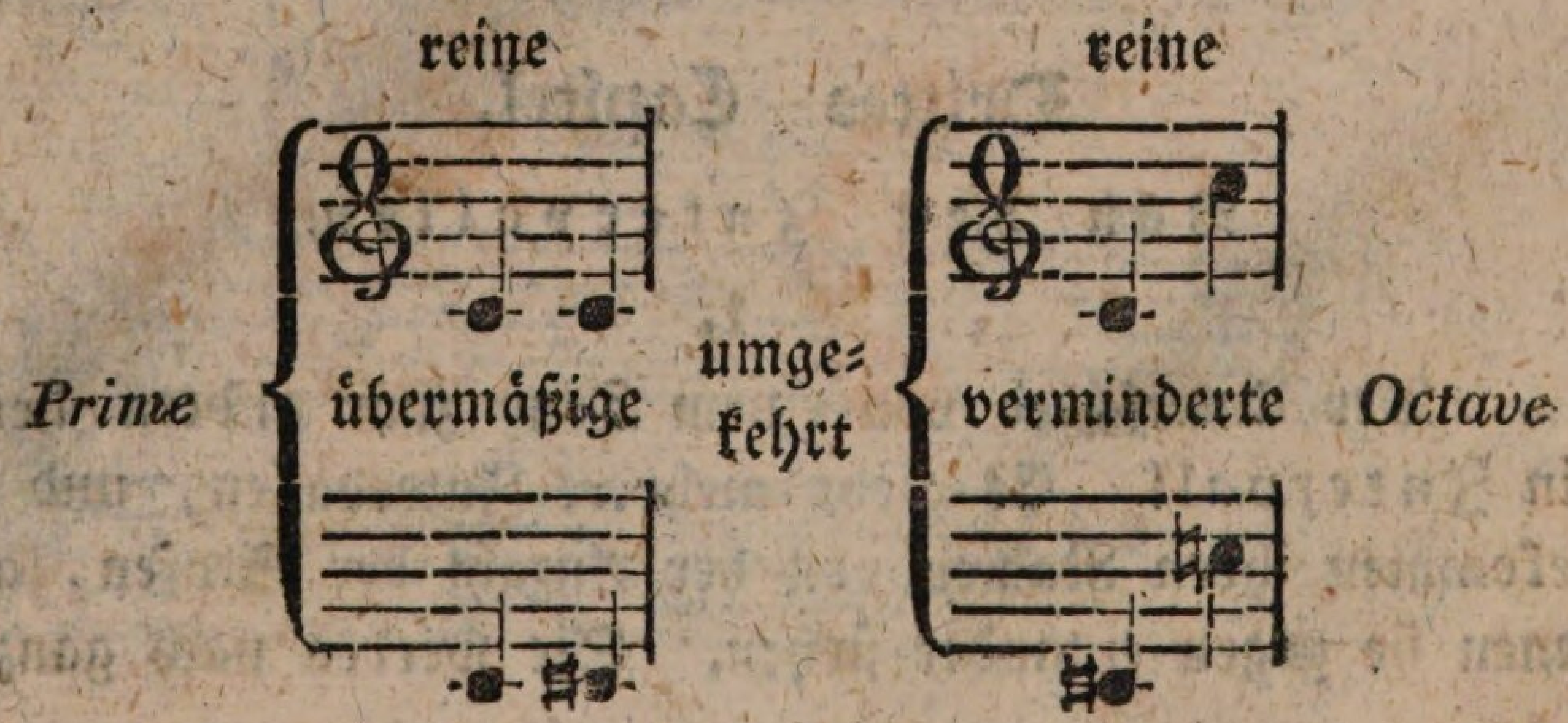
§. 1.

Der Unterſchied von einem Tone zum andern heißt ein Intervall. Es giebt mehrere Intervallen, und ſie bekommen ihren Namen von der Anzahl der Stufen, auf denen ſie gegen einander ſtehen. Sie werden nach ganzen

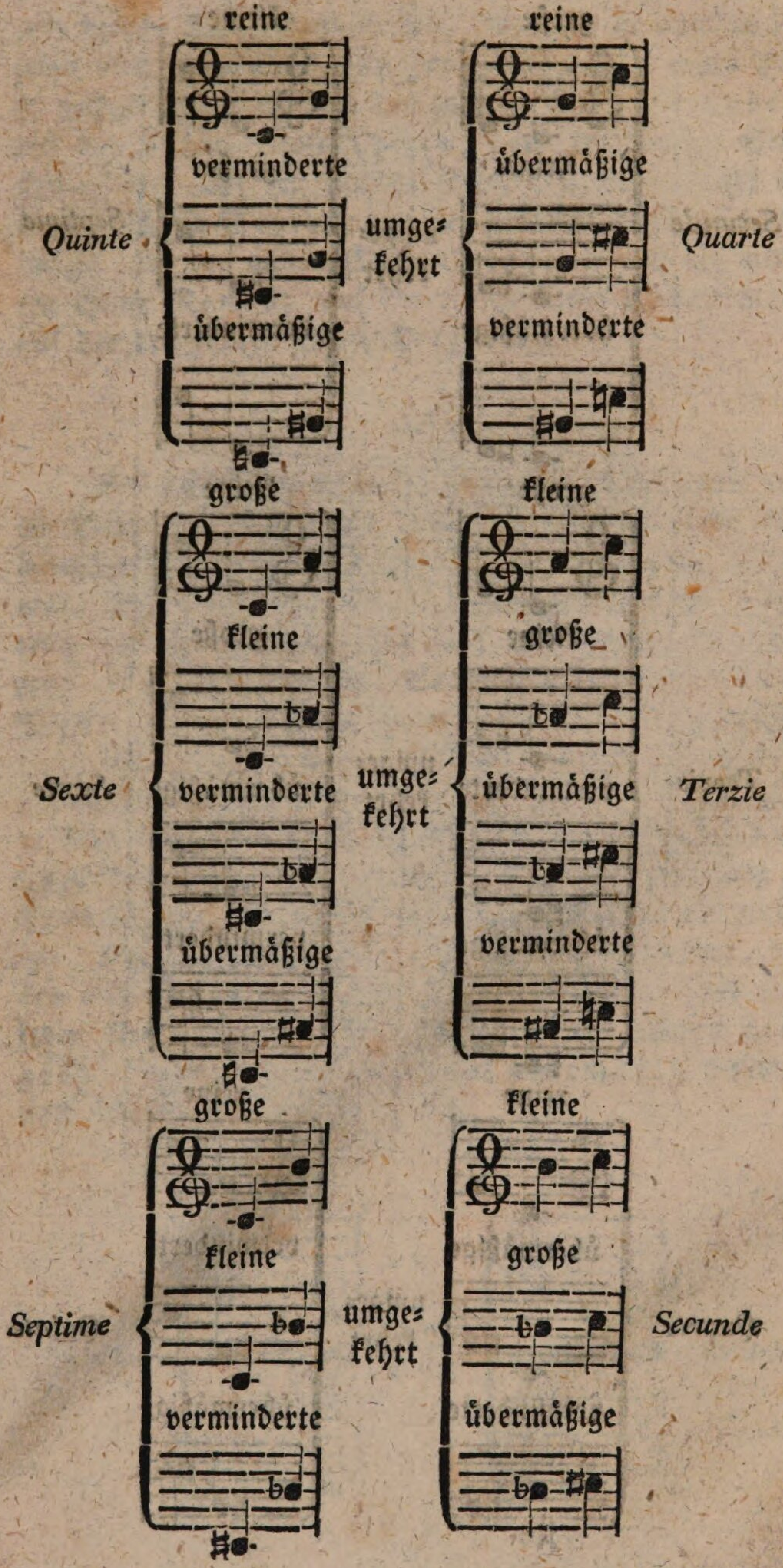
und halben Tönen ausgemeſſen, weshalb ſie auch in ſich ſelbſt verſchieden ſind. Die Intervallen auf der erſten Stufe heißen **Primen**; auf der zweiten Stufe **Secunden**; auf der dritten Stufe **Terzen**; auf der vierten Stufe **Quarten**; auf der fünften Stufe **Quinten**; auf der ſechſten Stufe **Sexten**; auf der ſiebenten Stufe **Septimen**; auf der achten Stufe **Octaven**; auf der neunten Stufe **Nonen**; auf der eilften Stufe **Undecimen**; auf der dreizehnten Stufe **Terzdecimen**.

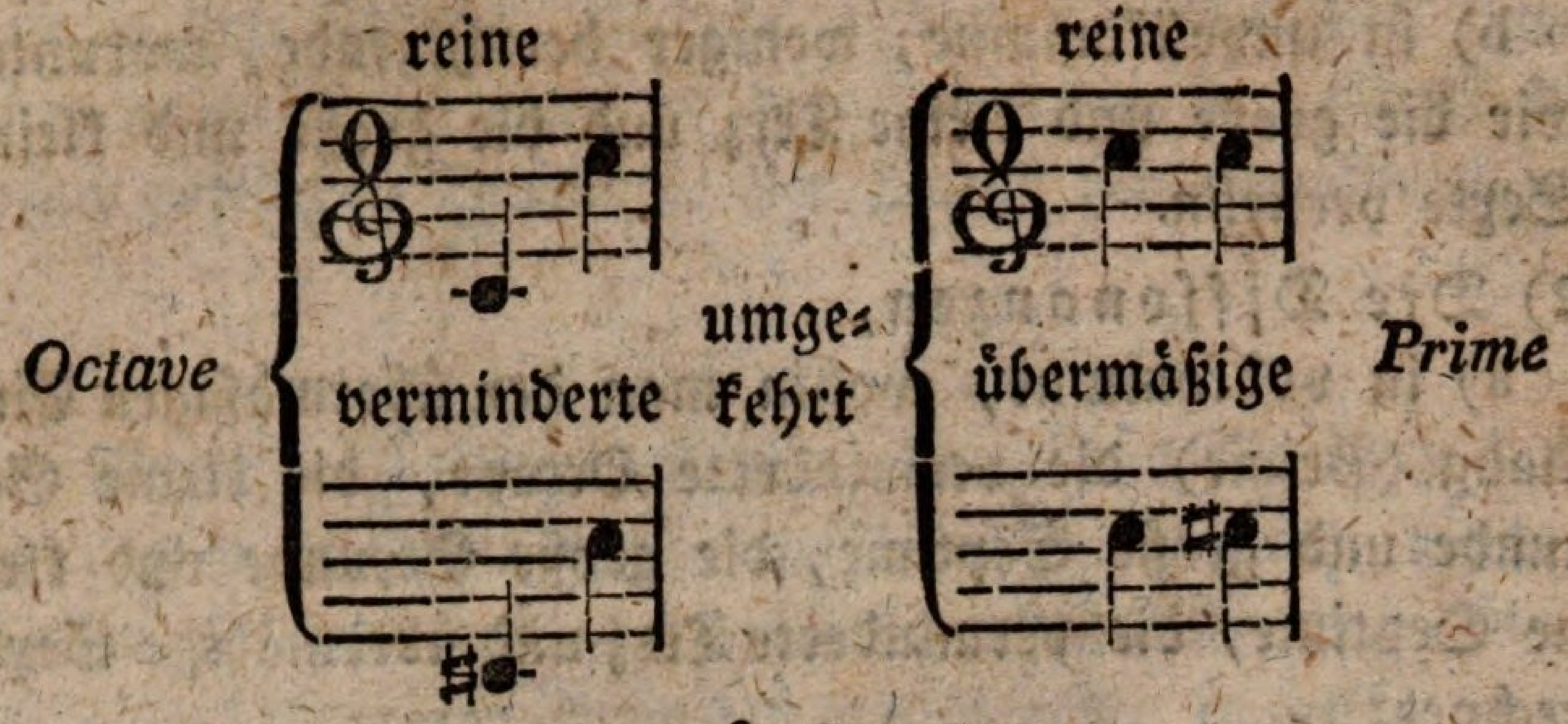
## §. 2.

Bei dieſen Intervallen merke man, daß, wenn man die Prime umkehrt, das heißt ihr unterſtes Ende oben hinnimmt, aus ihr Octaven; aus den Secunden, Septimen; aus den Terzen, Sexten; aus den Quarten, Quinten; aus den Quinten, Quarten; aus den Sexten, Terzen; aus den Septimen, Secunden; aus den Octaven, Primen werden. Dabei findet jedoch eine entgegengeſetzte Größe ſtatt, z. B. wenn die Terz klein iſt, ſo entſteht durch die Umkehrung eine große Sexte; iſt die Terz groß, ſo wird bey der Umkehrung die Sexte klein. Aus einem verminderten Intervalle entſteht durch die Umkehrung ein übermäßiges, und aus einem übermäßigen ein vermindertes. Nur die Intervallen, die rein genannt werden, bleiben auch bey der Umkehrung rein. Der Unterſchied einer jeden Art unter ſich wird alſo durch die Wörter **rein**, **groß**, **klein**, **vermindert** und **übermäßig** beſtimmt, nach folgender Tabelle:



große
kleine
übermäßige
Secunde
umge=
kehrt
kleine
große
verminderte
Septime
große
kleine
verminderte
übermäßige
Terzie
umge=
kehrt
kleine
große
übermäßige
verminderte
Sexte
reine
übermäßige
verminderte
Quarte
umge=
kehrt
reine
verminderte
übermäßige
Quinte


reine
reine
verminderte
übermäßige
Quinte
umge=
kehrt
Quarte
übermäßige
verminderte
große
kleine
kleine
große
Sexte
verminderte
umge=
kehrt
übermäßige
Terzie
übermäßige
verminderte
große
kleine
kleine
große
Septime
umge=
kehrt
Secunde
verminderte
übermäßige




§. 3.

In Abſicht der Nonen, Undecimen, und Terzdecimen, die man einſtweilen als eine um eine Octave erhöhte Secunde, Quarte und Sexte anſehen mag, wird bey der Anweiſung, wie ſie entſtehen und behandelt werden, auch das hierher gehörige angezeigt werden.

§. 4.

Unter dieſen Intervallen ſind die Prime, Octave, Quinte, Terz, und Septime die vornehmſten, wie wir bald bey der Erzeugung und Beziehung der Accorde ſehen werden.

§. 5.

Außerdem bemerkt man, daß die angegebenen Intervalle eine verſchiedene Wirkung auf unſer Gehör haben und theilt ſie deshalb ein

1) in Conſonanzen, das Gehör beruhigende,
2) in Diſſonanzen, das Gehör beunruhigende.

Zur erſten Klaſſe rechnet man die reine Prime, Octave, Quinte, die kleine und große Terz und Sexte; zur zweiten Klaſſe aber die Secunde, Quarte und Septime, und alle verminderte und übermäßige Intervalle.

§. 6.

Die Konſonanzen beruhigen das Gehör, aber nicht alle in gleichem Grade, ſo wenig als die Diſſonanzen es in gleichem Grade beunruhigen. Daher theilt man

1) die Konſonanzen wieder

a) in vollkommne, mehr beruhigende, welches die reine Prime, reine Quinte und reine Octave ſind;

b) in unvollkommne, weniger beruhigende, worunter wir die große und kleine Terz und die große und kleine Sexte verſtehn.

2) Die Diſſonanzen,

a) in vollkommne, wohin man den übermäßigen Einklang (Prime) die verminderte Octave, die kleine Secunde und große Septime, die große Secunde und kleine Septime, die verminderte Terz und übermäßige Sexte rechnet;

b) in unvollkommne, wohin die reine Quarte und verminderte Quinte gehört;

c) in alterirte, das heißt, die theoretiſch zwar für ſich allein diſſoniren, praktiſch aber nur durch ihre Verbindung, wohin wir die übermäßige Secunde, die verminderte Septime, die verminderte Quarte und die übermäßige Quinte rechnen;

d) in unvollkommnen und alterirten zugleich, welches die übermäßige Terz und die verminderte Sexte ſind.

Die Nonen, Undecimen und Terzdecimen ſind vollkommne Diſſonanzen, wie die Septime, von denen ſie herkommen.

§. 7.

Die Prime oder den Grundton einer Tonleiter nennt man auch Principalnote, Finalſaite, toniſche Note. Die Terz wird Mediante, die Quinte Dominante, und die große Septime Subsemitonium octavae, Septima characteristica, auch Leiteton genannt.

---

## Viertes Capitel.

### Von der Verbindung der Intervalle zu Accorden.

§. 1.

Die Verbindung der Intervalle hintereinander heißt Melodie, die Verbindung der Intervalle übereinander heißt Accord, und die Verbindung mehrerer Accorde hintereinander heißt Harmonie. Melodie lehrt die große wirkende

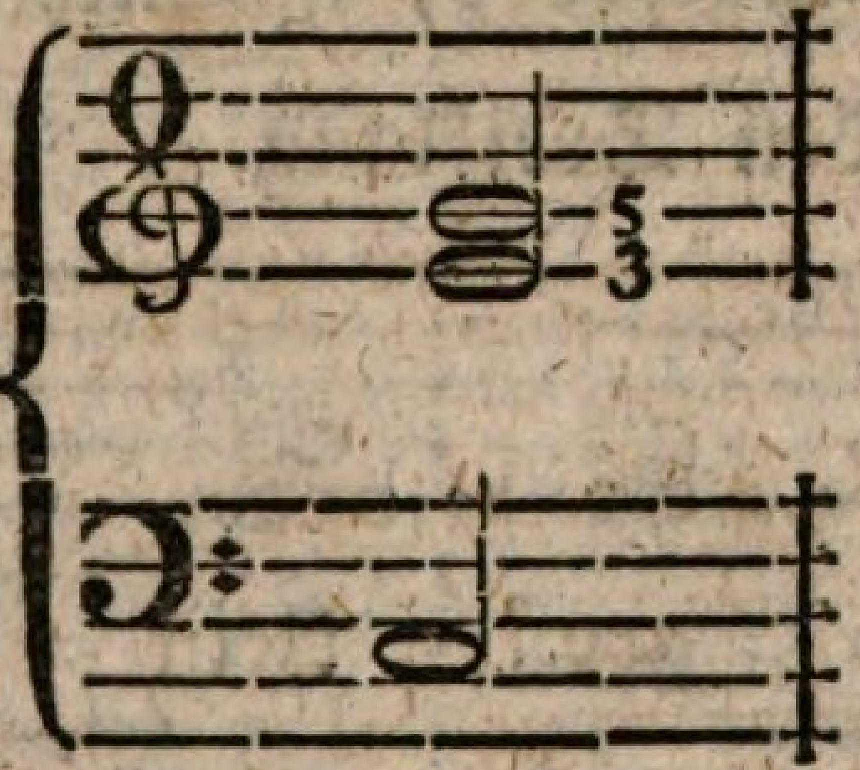
Kraft in der Natur; Accorde bilden Menſchenfleiß durch Zuſammenſtellung, um in der Harmonie der Muſik der großen göttlichen Harmonie der Natur ſich zu nähern.

§. 2.

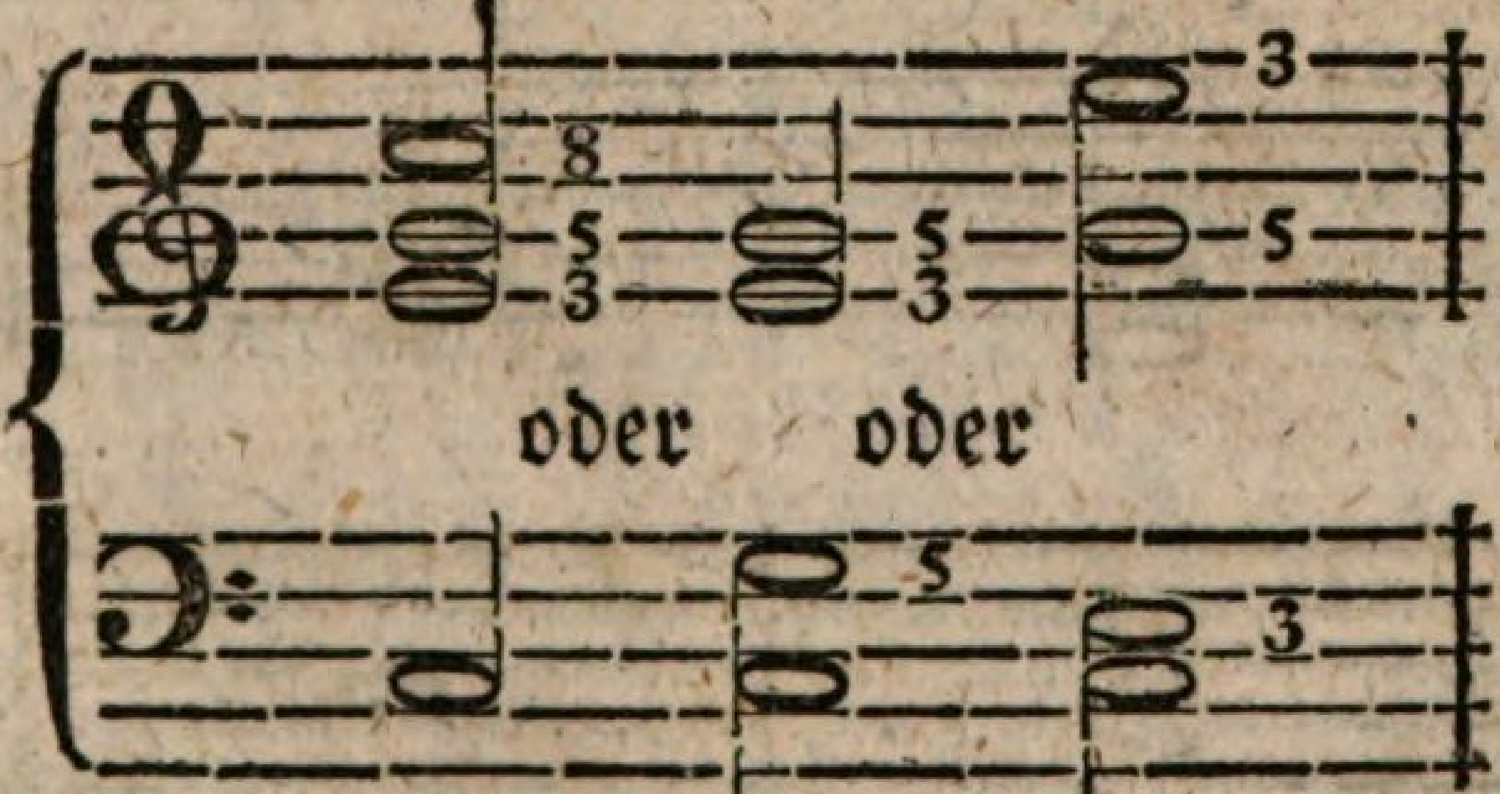
Bey der Zuſammenſtellung kann das Gemüth beruhigt, oder in Erwartung der Beruhigung geſetzt werden, indem ein Accord entweder conſonirt oder diſſonirt. Wenn alle Intervalle eines Accordes conſoniren, ſo heißt er ein *conſonirender Accord*, wenn aber nur ein oder mehrere Intervalle diſſoniren, ſo heißt der Accord ein *diſſonirender Accord*.

§. 3.

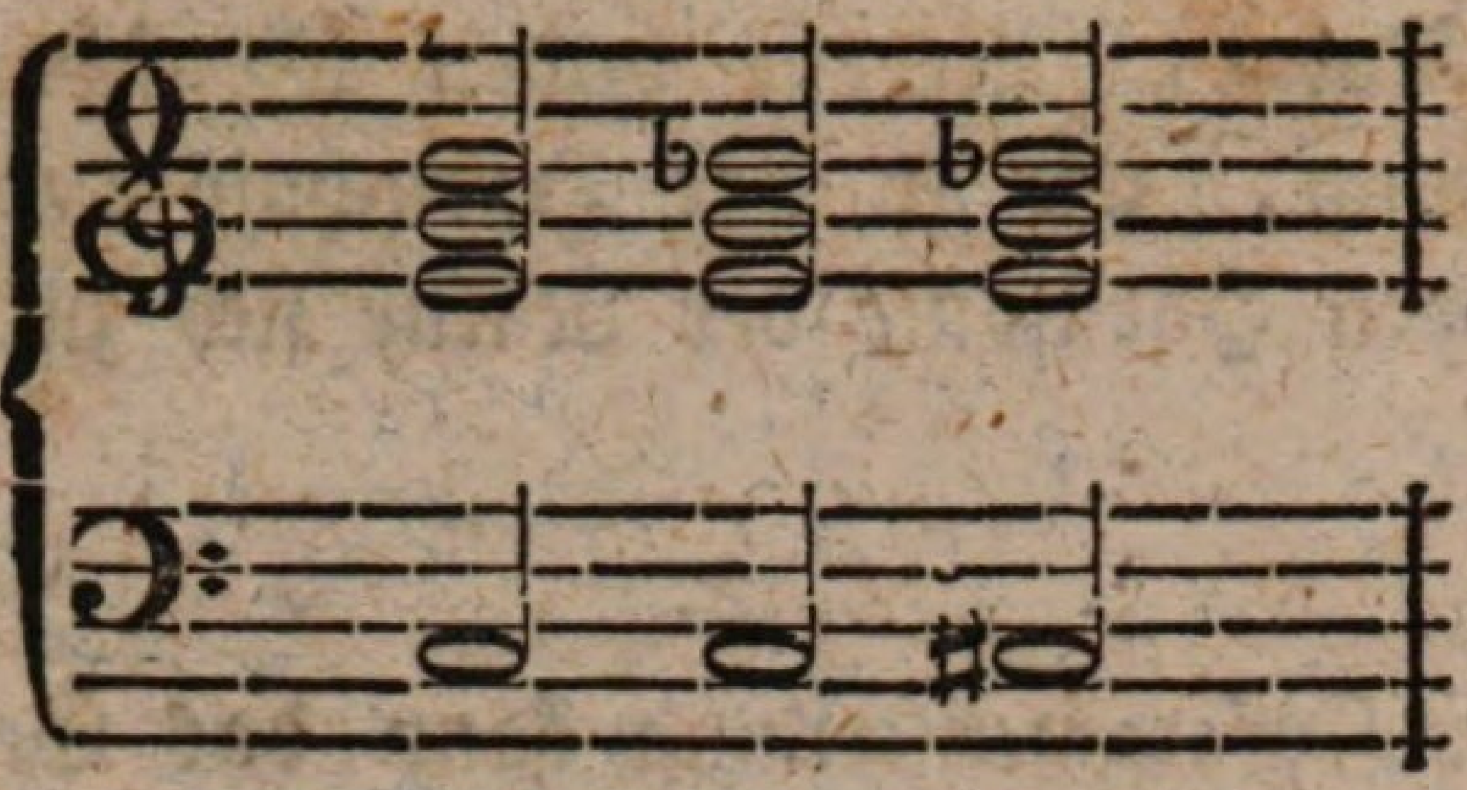
Alle nur möglichen Accorde haben ihren Grund in dem Dreiklange, der aus Grund- oder Baßton, Terz und Quinte beſteht. Z. B.



Der Dreiklang wird vierſtimmig, wenn man die Octave des Grundtons hinzuſetzt oder ein Intervall aus ſeinem Umfange verdoppelt.



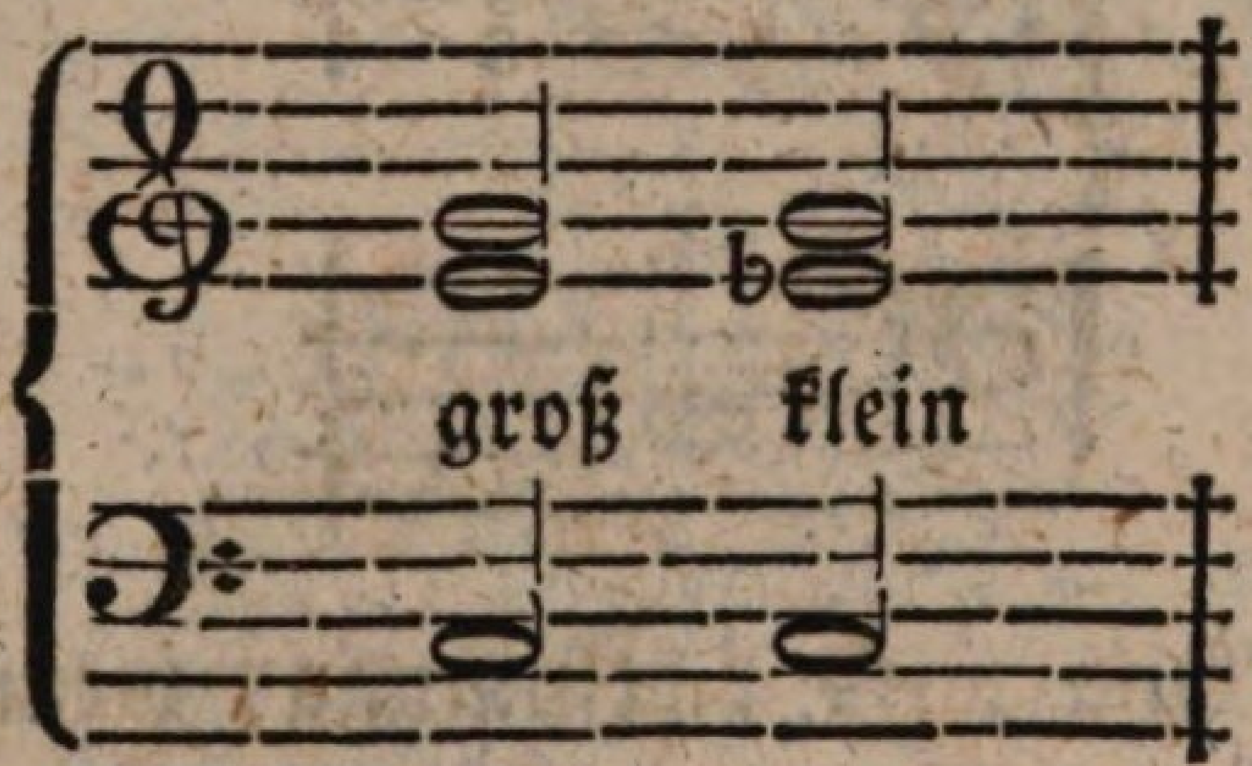

Setzt man zu dem Dreiklange oberwärts noch eine Terz hinzu, die gegen den Grundton eine Septime iſt, ſo entſteht dadurch der Septimenaccord.



§. 4.

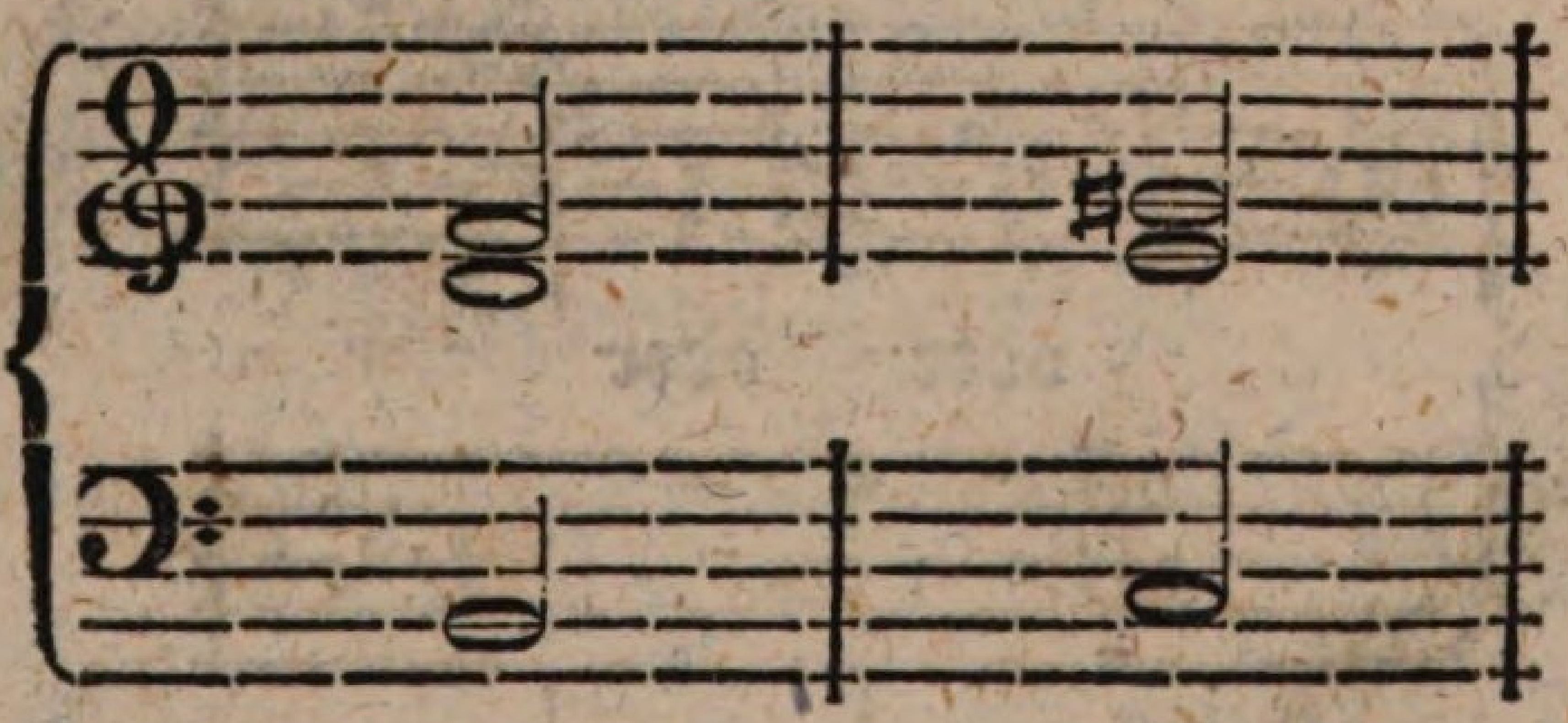
Beſteht der Dreiklang aus Grundton, kleiner oder großer Terz und reiner Quinte, ſo iſt er conſonirend und der Grund- oder Stammaccord aller conſonirenden Accorde; iſt dagegen die Terz oder Quinte vermindert oder übermäßig, ſo können aus einem ſolchen Dreiklange nur diſſonirende Accorde entſtehen. Wäre dies nicht der Fall, ſo könnte man den Dreiklang als Stammaccord aller conſonirenden Accorde und den Accord der Septime als Stammaccord aller diſſonirenden Accorde annehmen. So aber haben wir drei Stammaccorde, nämlich

I) Den conſonirenden Dreiklang.

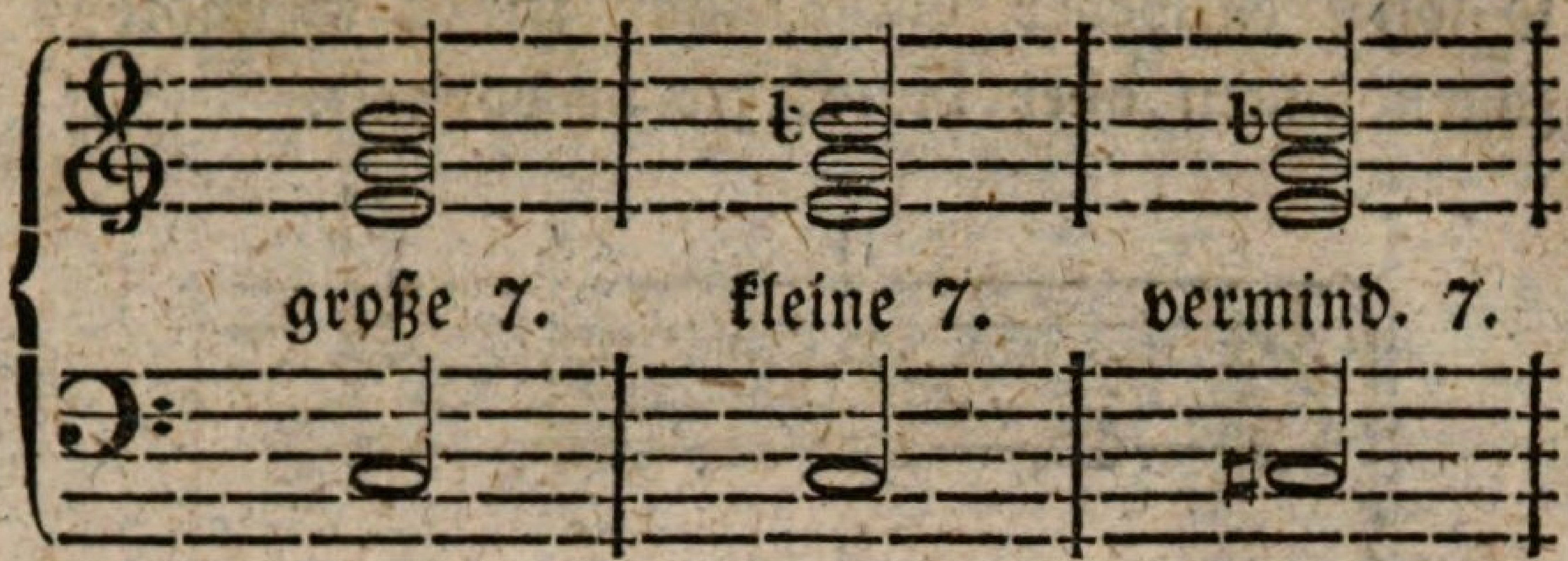



II) Den diſſonirenden Dreiklang.

mit vermind. 5. mit übermäß. 5.



III) Den Accord der Septime.




Anmerk. Daß bei II. und III. auch noch die Terz verändert werden könne, wird in der Folge gezeigt werden.

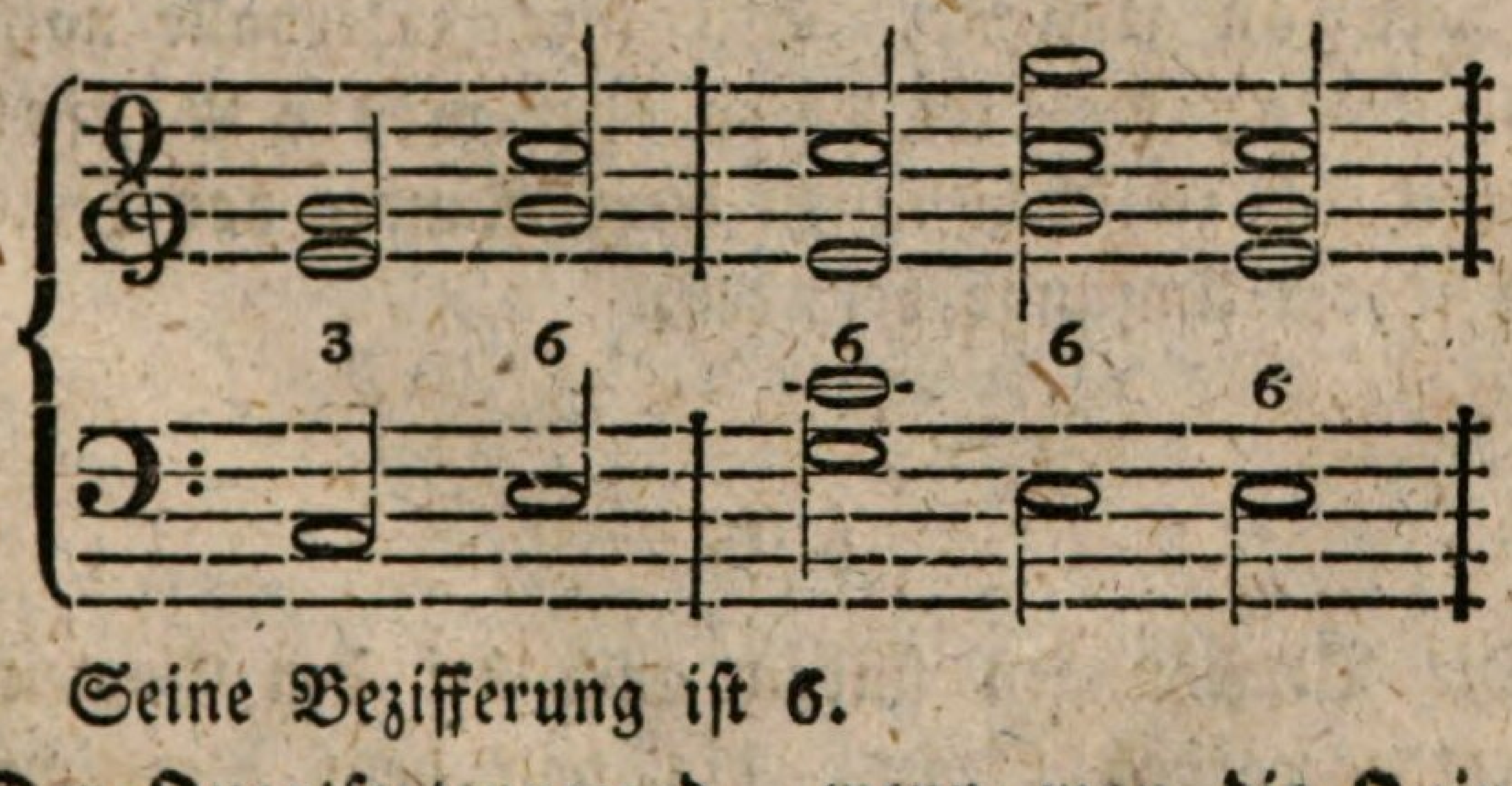
## §. 5.

Grund- oder Stammaccord wird ein ſolcher Accord genannt, aus welchem durch Verwechſelung des Grundtons mit einem Intervalle aus ſeinem Umfange, andere Accorde abgeleitet werden. Dieſes Verfahren heißt: einen Accord umkehren. Ein dadurch entſtandener neuer Accord heißt ein abgeleiteter Accord. Das Kennzeichen jedes Stammaccordes iſt ſein terzweiſer Bau.

## §. 6.

I. Aus dem conſonirenden Dreiklange entſteht durch die Umkehrung,

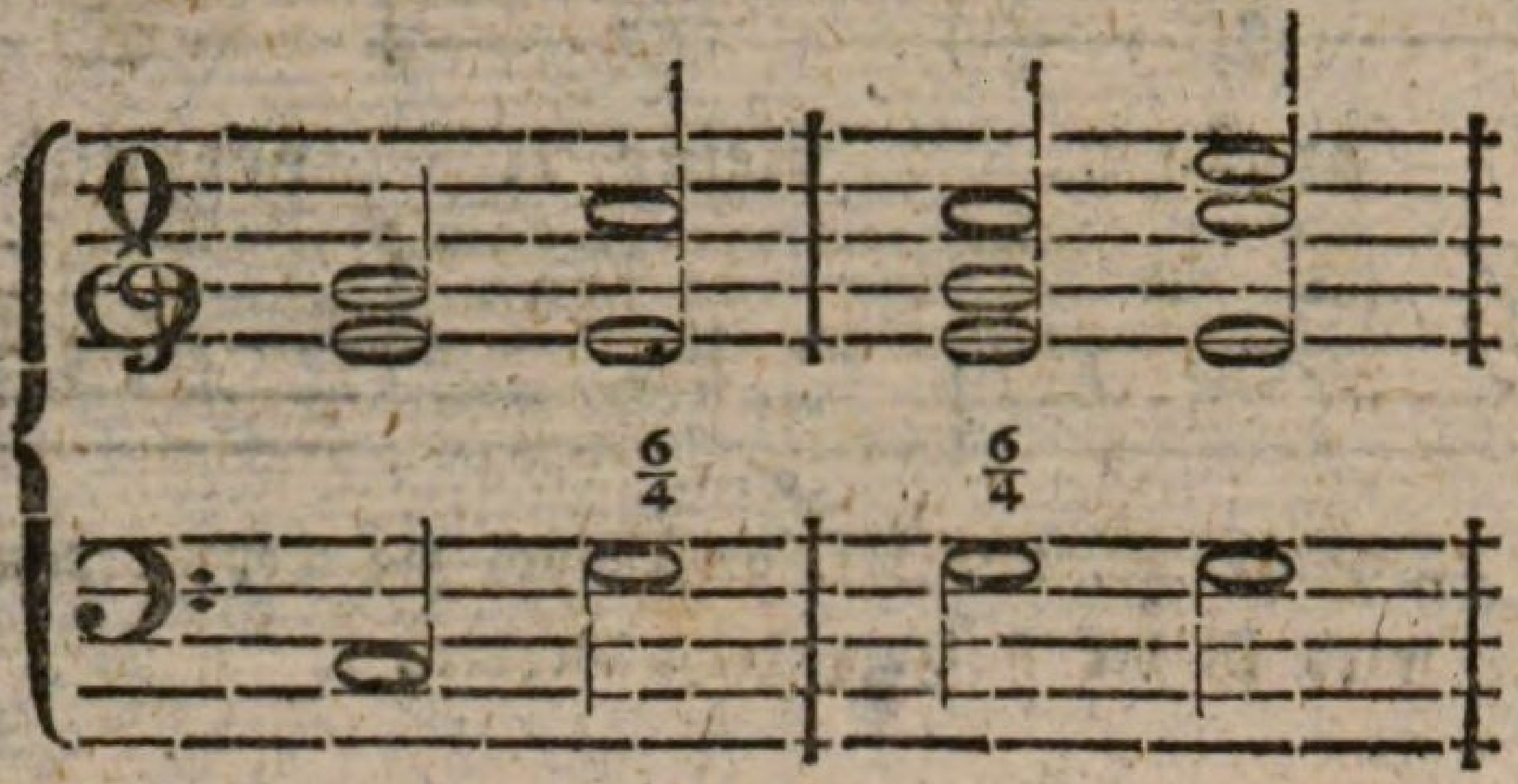
1) Der Sextenaccord, wenn man die Terz des Dreiklangs in den Baß ſtellt. Er beſteht aus dem Grundtone, der großen oder kleinen Terz und der großen oder kleinen Sexte. Soll er vierſtimmig werden, ſo wird entweder die Terz oder Sexte verdoppelt, oder die Octave des Grundtons hinzugenommen




Seine Bezifferung iſt 6.

2) Der Quartſextenaccord, wenn man die Quinte des Dreiklangs in den Baß ſtellt. Er beſteht aus Grund-

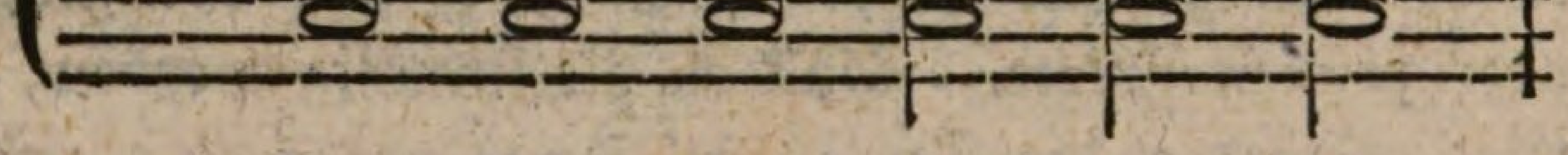
ton, Quarte und Sexte. Soll er vierſtimmig werden, ſo wird entweder die Octave ſeines Grundtons hinzugenommen oder die Sexte verdoppelt.



Seine Bezifferung iſt $\frac{6}{4}$.

§. 7.

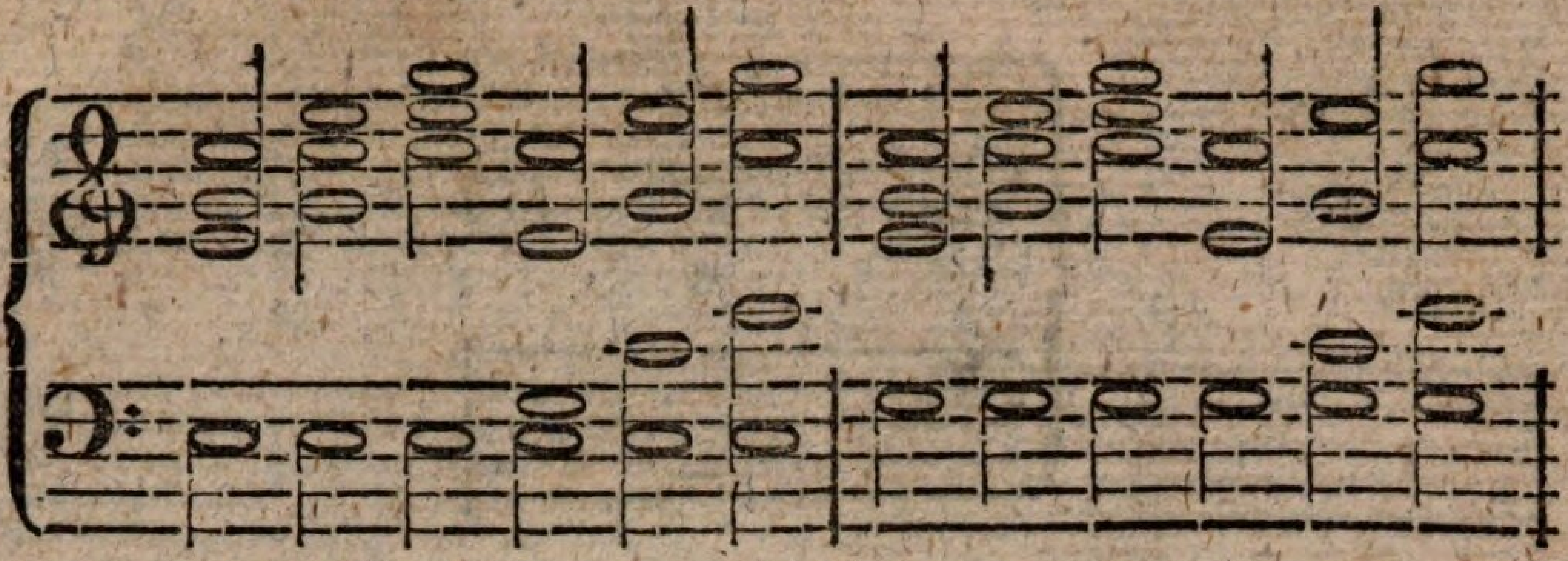
Wenn man zum conſonirenden Dreiklange die Octave des Grundtons hinzufügt, ſo kann er auf ſechſerlei Art gegen den Baß verſetzt werden, indem ein Intervall aus ſeinem Umfange bald oben, bald unten, bald in der Mitte zu liegen kommt. Z. B.



Die drei erſten Verſetzungen werden die *engen Verſetzungen* genannt, weil ihre Intervalle nahe bei einander liegen; die drei letzten aber *weite Verſetzungen*, weil ſich zwiſchen ihnen leere Räume von Intervallen aus ihrem Umfange befinden.

§. 8.

Die Verſetzungen finden auch bei den Sexten und Quartſextenaccorden Statt, die von dem vierſtimmigen Dreiklange durch die Umkehrung entſtehn.

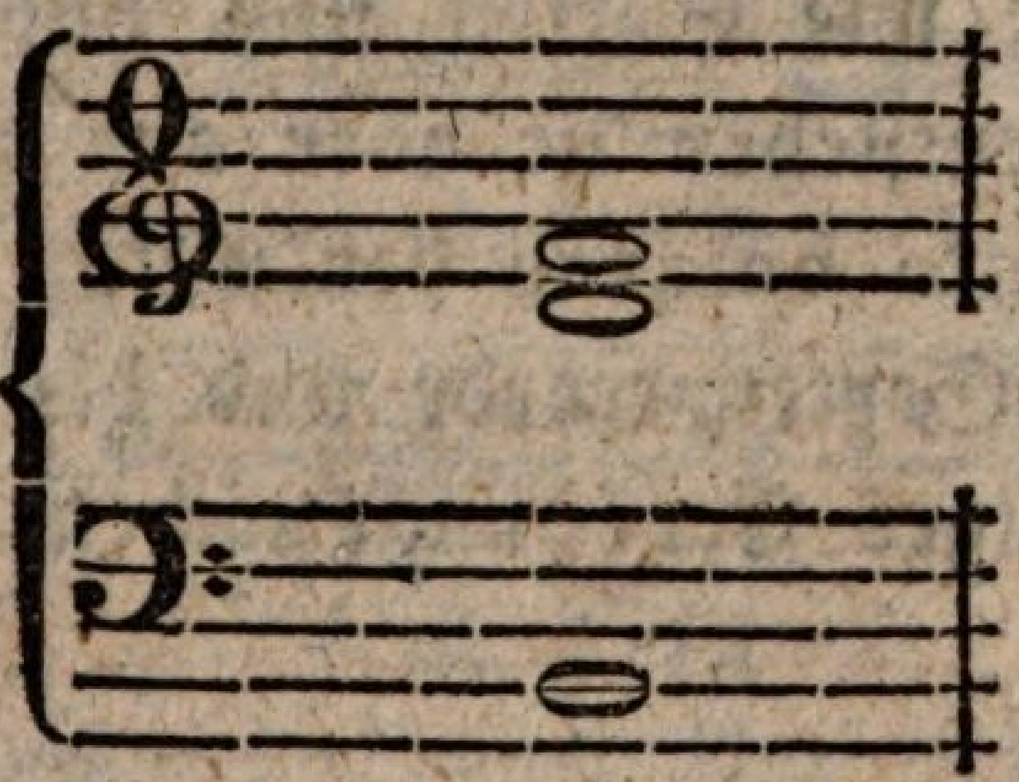


§. 9.

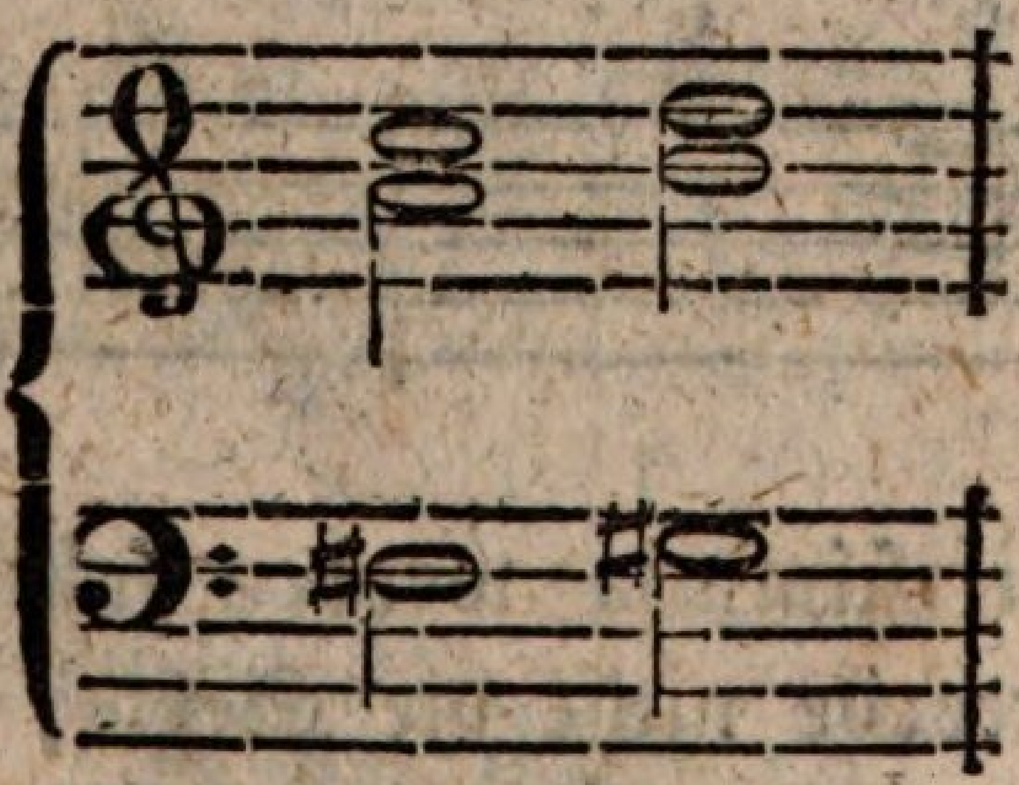
II. Die diſſonirenden Dreiklänge können auf ſo vielerlei Art zuſammengeſetzt werden, als diſſonirende Intervalle in einem Dreyklange gedacht werden können. Zuerſt wollen wir hier zwei ausheben, die auf den Klangſtufen einer Tonart liegen, und in allen Umkehrungen vorkommen, nämlich

1) Den kleinen verminderten Dreiklang, der aus der kleinen Terz und verminderten Quinte des Grundtons beſteht. Er hat ſeinen Sitz

a) in der harten Tonart auf dem Semitonio octavae



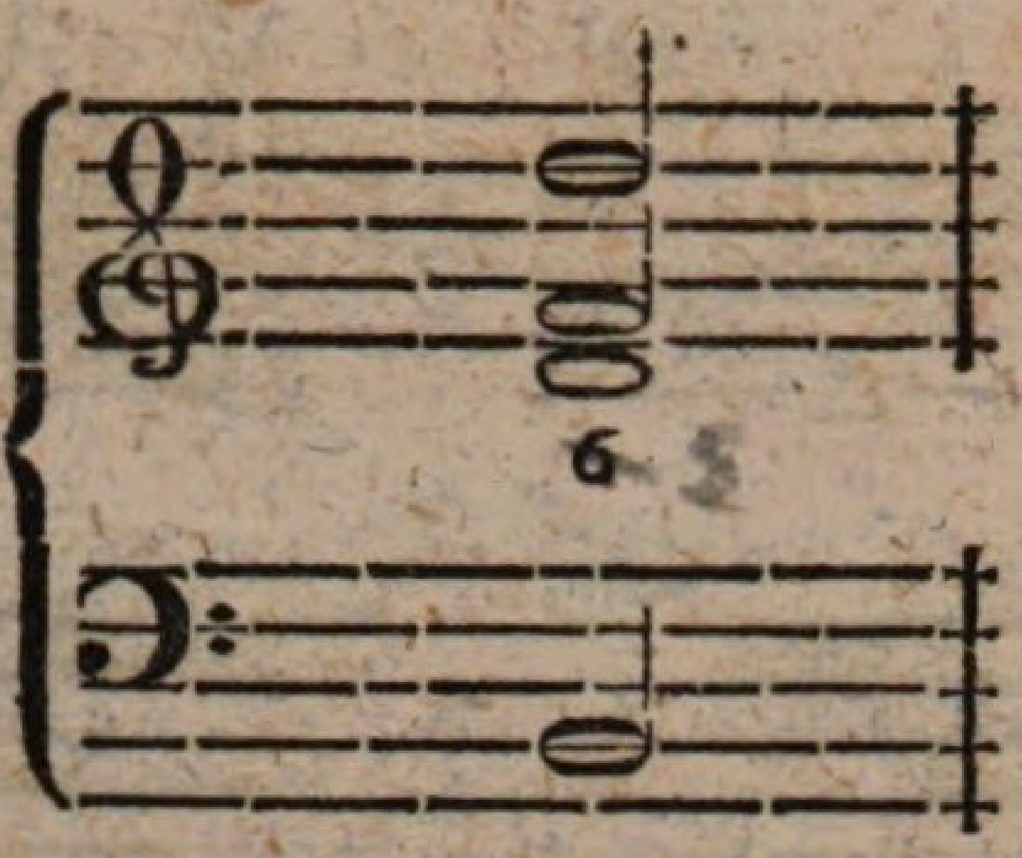
b) in der weichen Tonart auf der zweiten und der um einen chromatiſchen halben Ton erhöhten ſechſten Stufe und ebenfalls auf dem Semitonio octavae. Z. B.



Seine Bezifferung iſt 5, $\frac{5}{3}$.

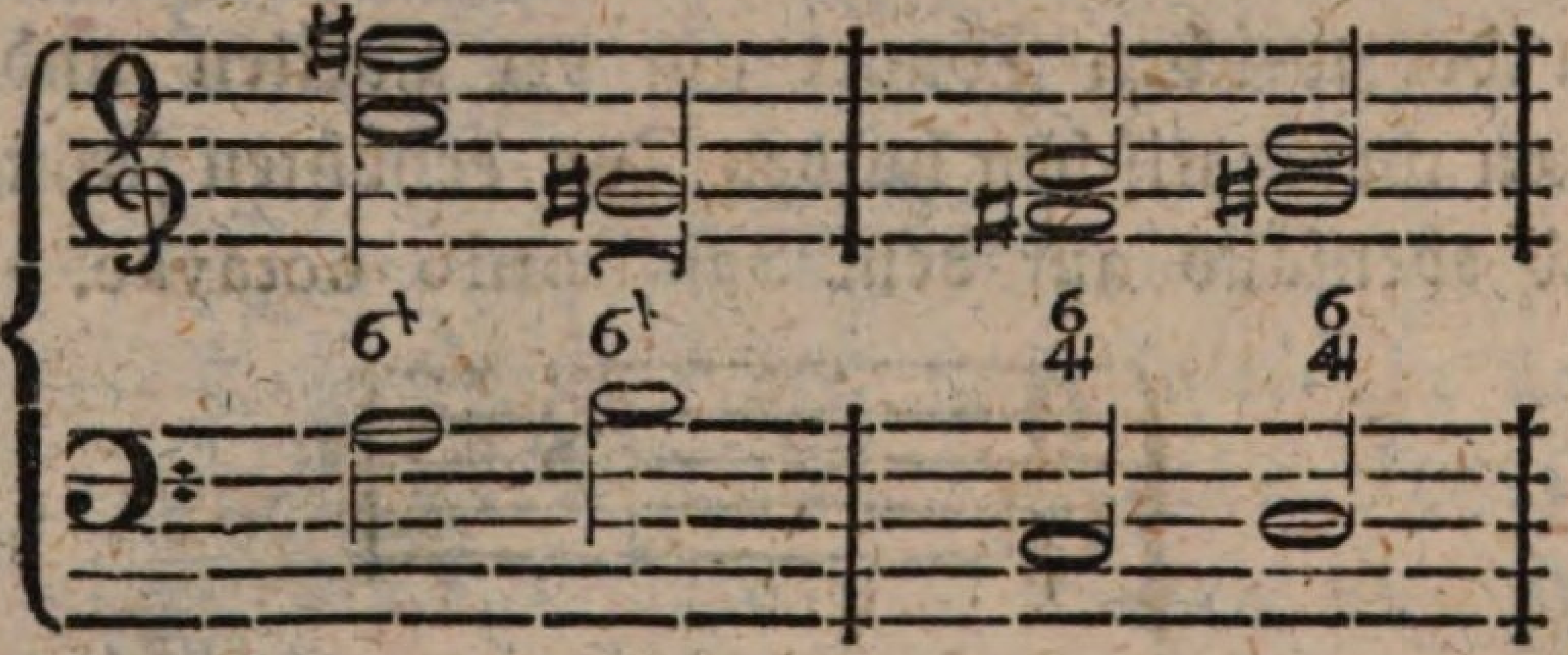
Ueber der 5 ſteht zuweilen ein Halbzirkel $\overset{\frown}{5}$

Wenn er vierſtimmig werden ſoll, ſo verdoppelt man am liebſten die kleine Terz. Z. B.

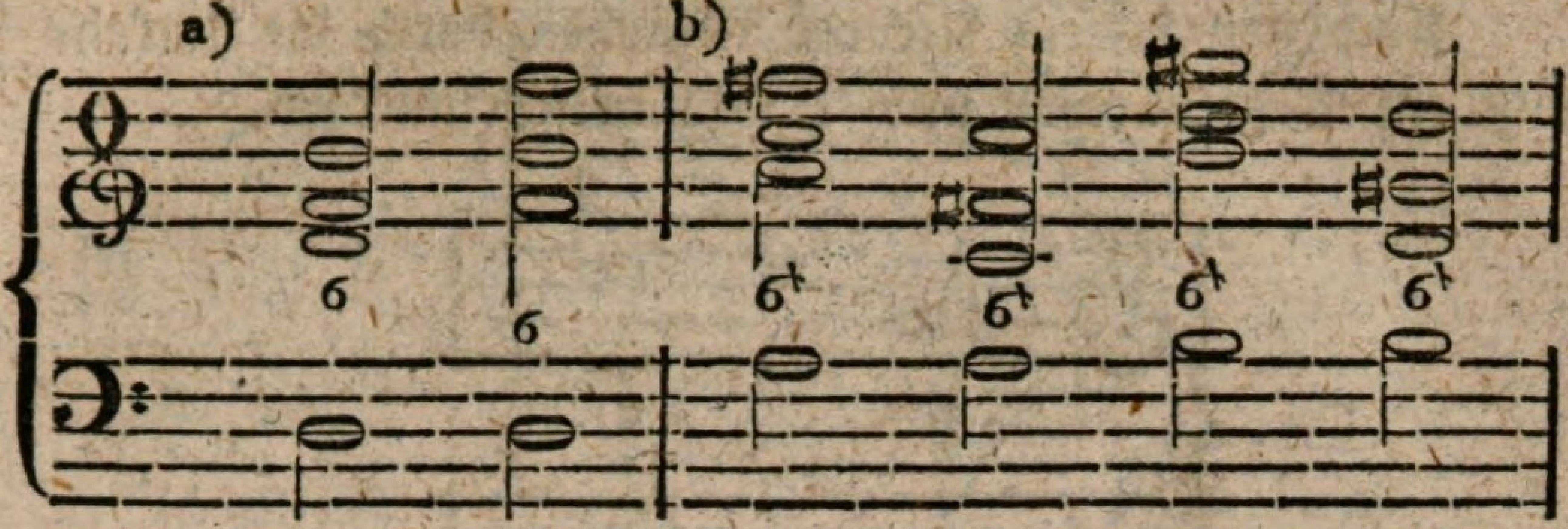


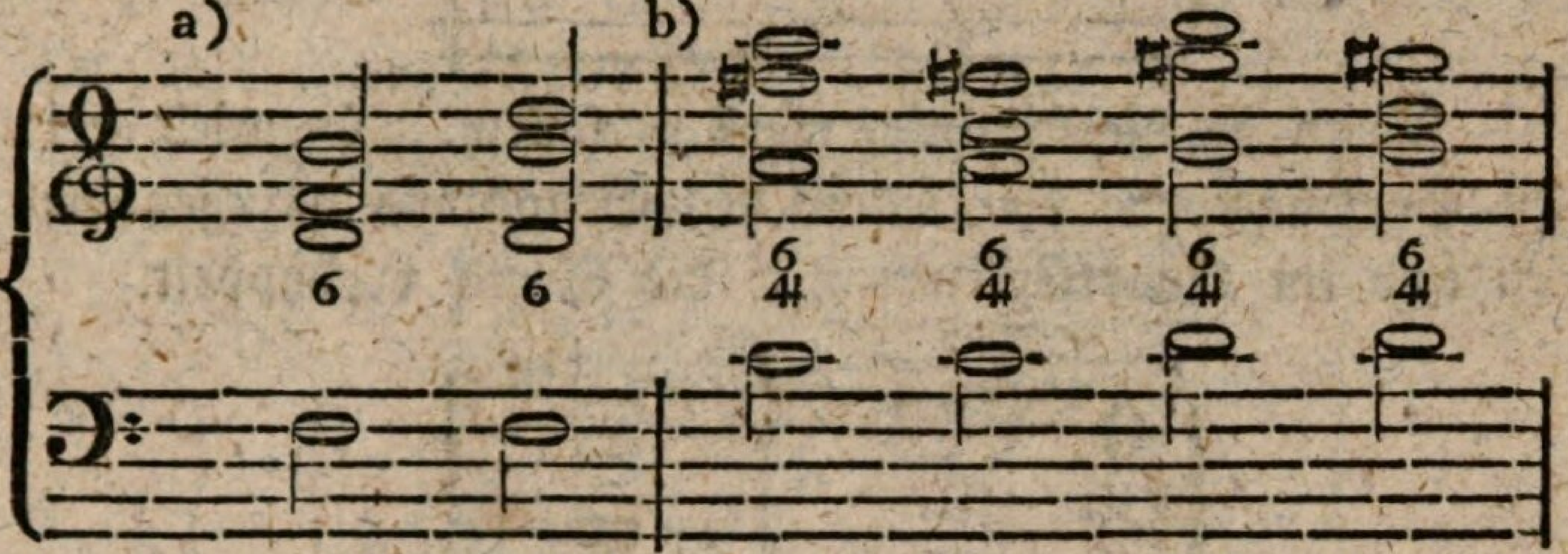

Aus dieſem Dreiklange entſteht durch die Umkehrung ein Sextenaccord und ein Quartſextenaccord, die beide diſſoniren. Z. B.

Sie werden wie Sexten und andere Quartſextenaccorde beziffert; entſtehen ſie aber auf der erhöhten Sexte und dem Semitonio octavae der weichen Tonart, ſo bekommt die 6 im Sextenaccorde und die 4 im Quartſextenaccorde ein zufälliges Erhöhungszeichen, nämlich entweder ein ♯ oder ♮.



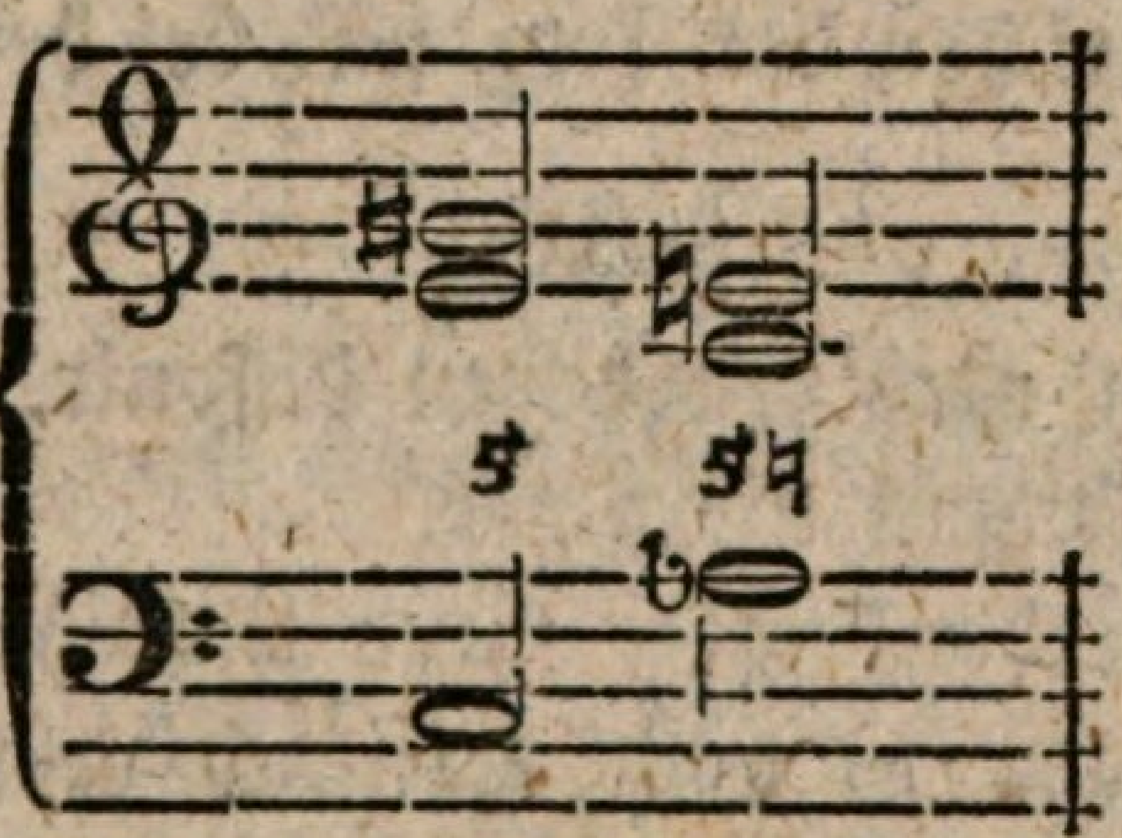
Wenn ſie vierſtimmig werden ſollen, ſo verdoppelt man im Sextenaccorde nicht die Sexte, ſondern entweder die Prime oder die kleine Terz, und im Quartſextenaccorde die Sexte oder die Prime. Z. B.



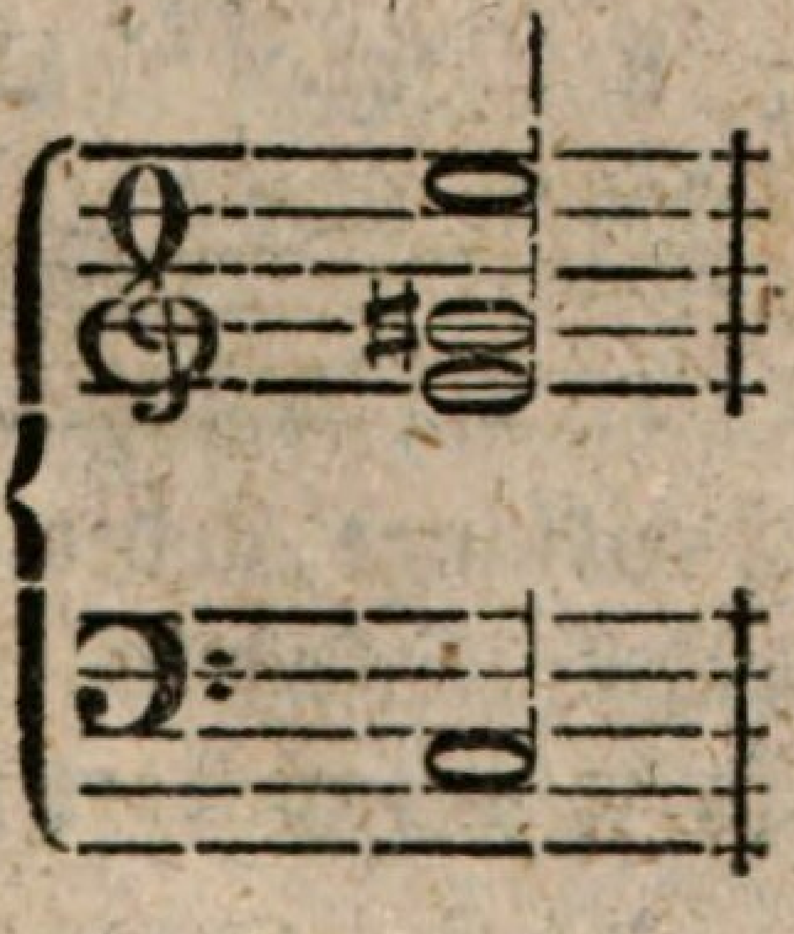




Die durch die Umkehrung entſtandenen Sätze, kommen häufiger vor als der Stammaccord.

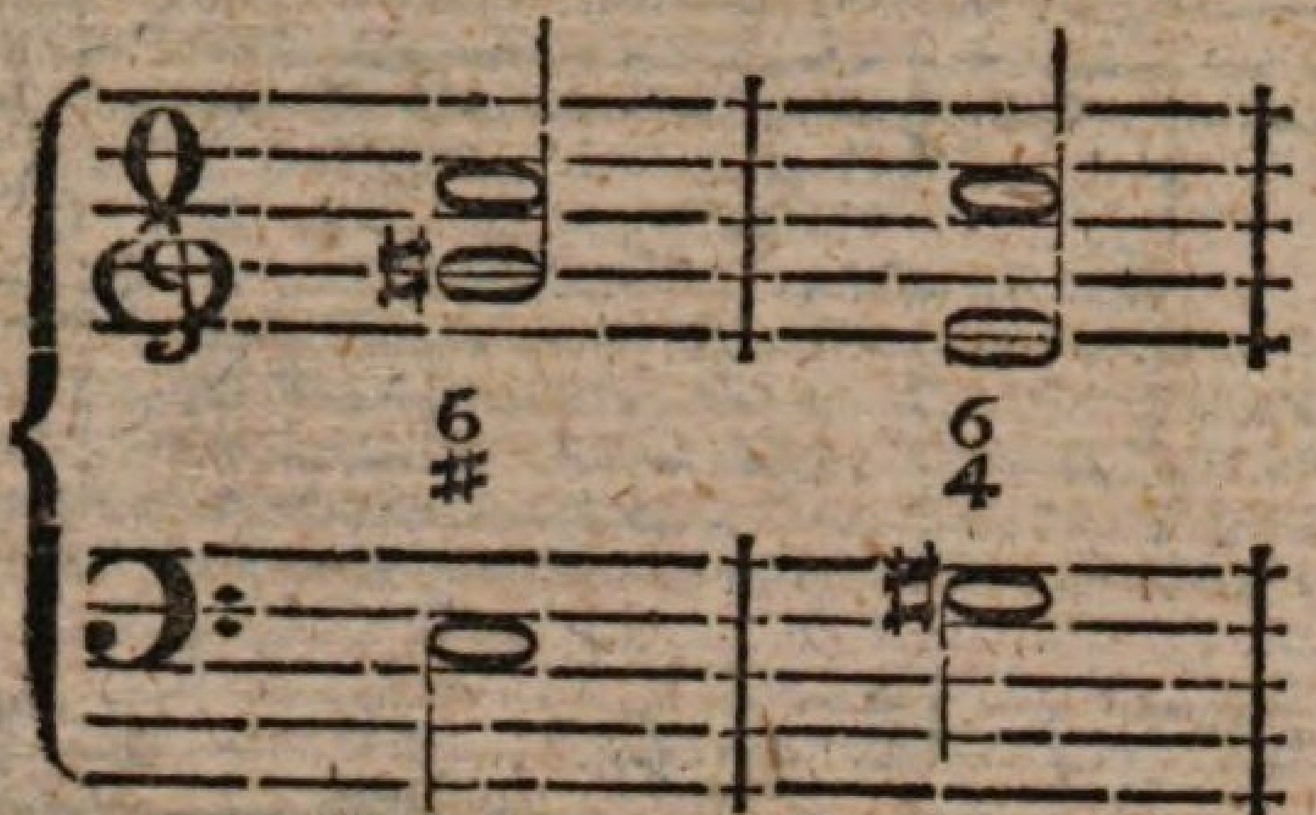
2) Der harte übermäßige Dreyklang, der aus Grundton, großer Terz und übermäßiger Quinte beſteht. Z. B.



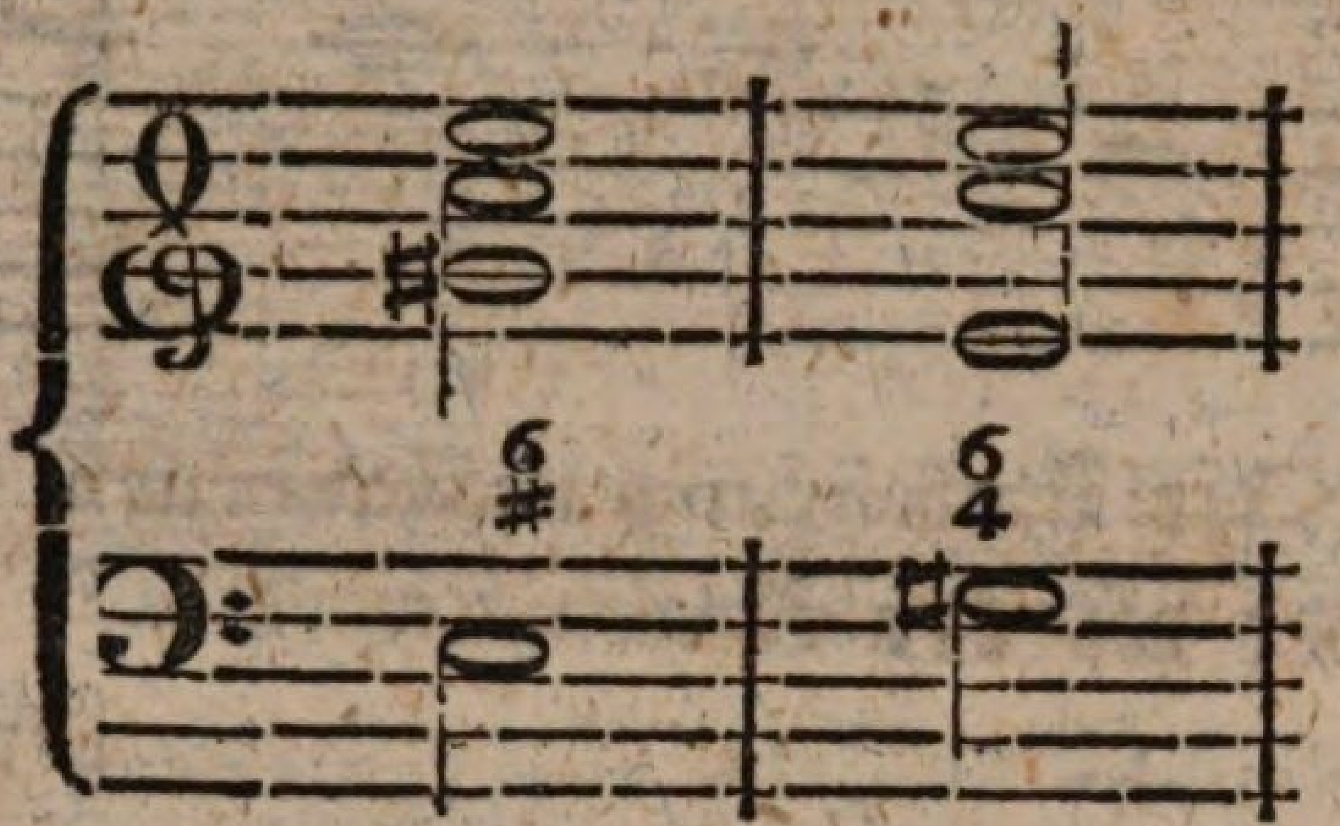
Er hat ſeinen Sitz auf der Terz einer Molltonart und wird mit 5 beziffert, die jedesmal ein Erhöhungszeichen bekömmt. Soll dieſer Accord vierſtimmig werden ſo verdoppelt man die Terz.



Auch von dieſem Accorde entſtehen durch die Umkehrung ein Sextenaccord und ein Quartſextenaccord.




Wenn ſie vierſtimmig werden ſollen, ſo wird bei dem Sextenaccorde die Octave des Grundtons dazugenommen und im Quartſextenaccorde die Sexte verdoppelt.

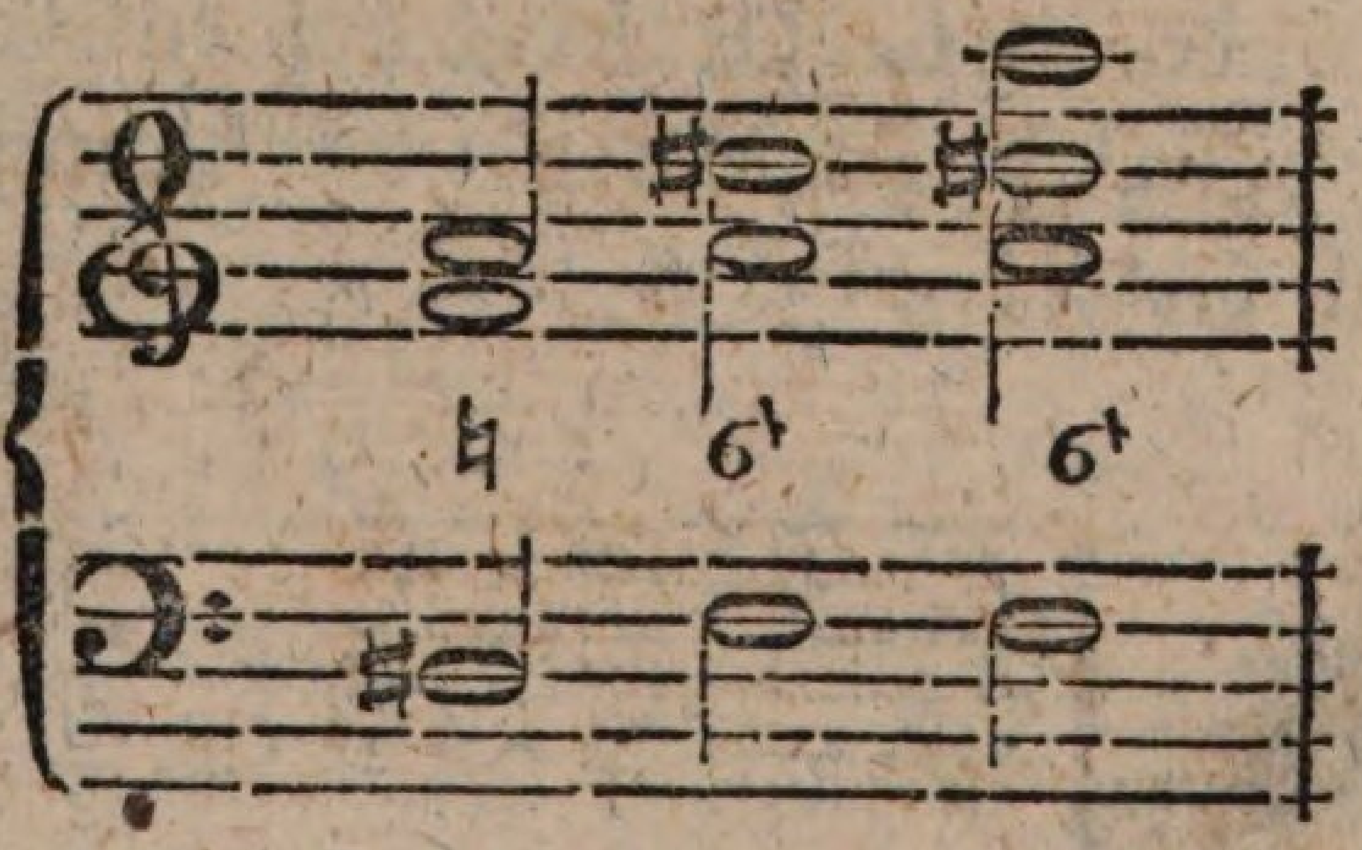



Die Bezifferung geſchieht bei dem erſten mit 6 und einem Erhöhungszeichen der Terz, und bei dem zweiten mit $\frac{6}{4}$.

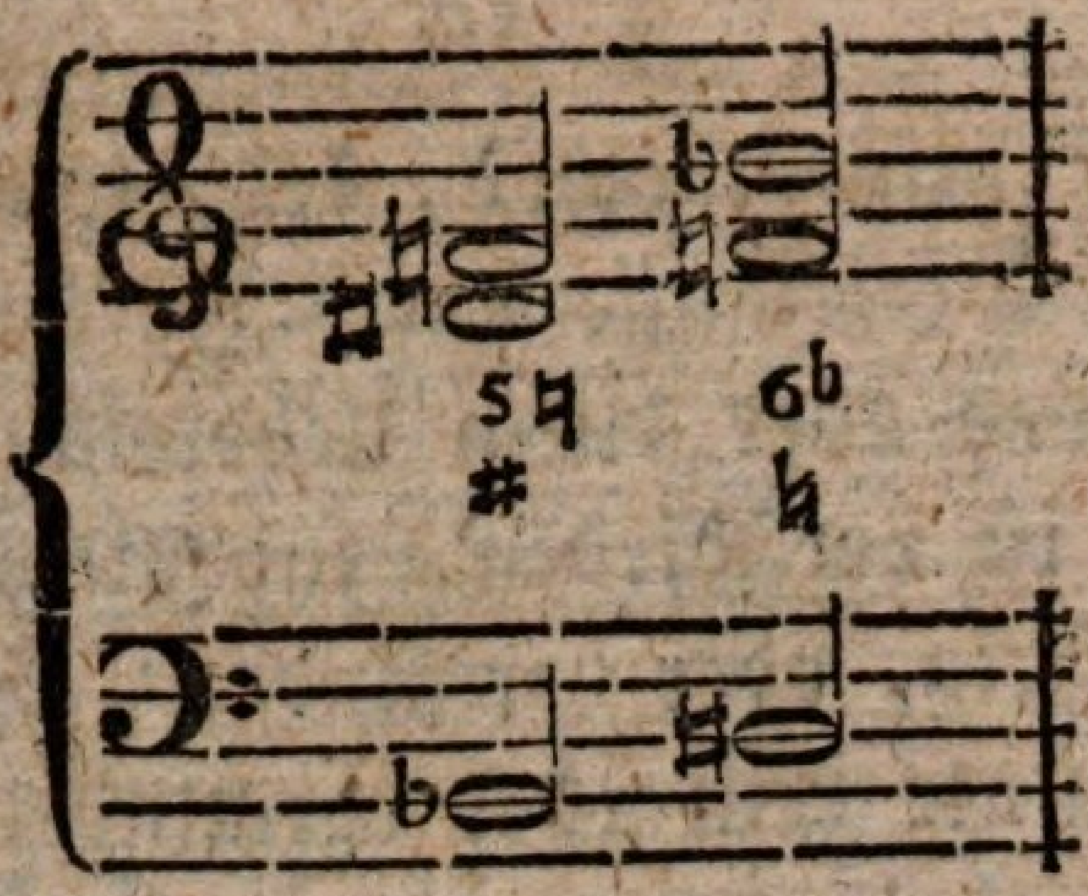
§. 10.

Die übrigen noch denkbaren diſſonirenden Dreiklänge kommen in der Praxis nicht vor.

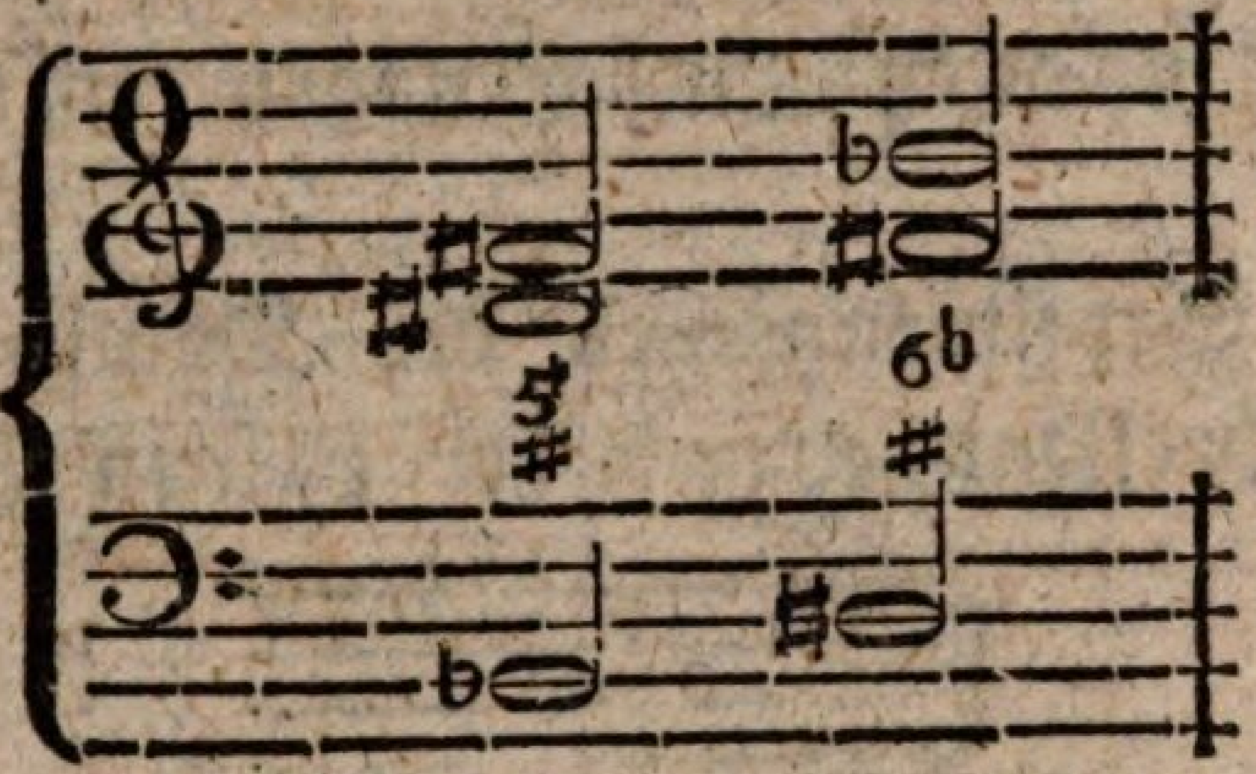
Dagegen werden einige ihrer Umkehrungen nicht ſelten gebraucht als, 1) vom zweifach verminderten Dreiklange ein Sextenaccord, der durch Verdoppelung der Terz vierſtimmig wird.



2) Von einem Dreiklange, der aus der übermäßigen Terz und reiner Quinte beſteht, ein Sextenaccord, worin die Terz und Sexte vermindert iſt.



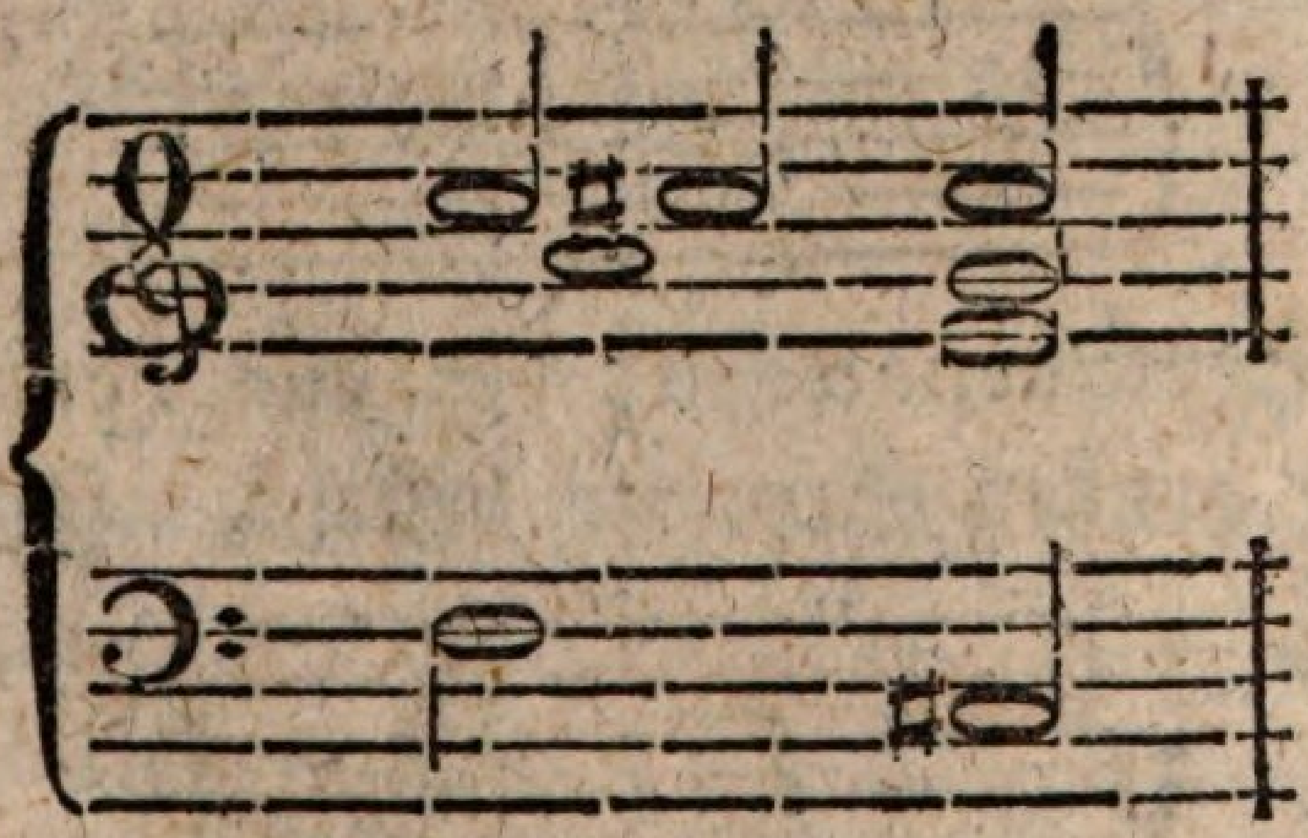
3) Von einem Dreiklange, der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte beſteht, ein Sextenaccord, worin die Terz klein, die Sexte aber vermindert iſt.



Wenn noch einige diſſonirende Dreiklänge oder ihre Umkehrungen vorkommen ſollten, ſo haben ſie ihre Exiſtenz verſchiedenen Tonarten zu verdanken, und werden nur äußerſt ſelten gebraucht.

§. 11.

Man kann auch durch Verdoppelung eines und deſſelben Intervalles von zweierlei Art Stammaccorde bilden, wodurch die Vierklänge entſtehen, die ebenfalls alle diſſoniren.



Aus dieſen Accorden laſſen ſich die Gänge mit der übermäßigen Prime und verminderten Octave herleiten, die im Durchgange in den Mittelſtimmen und im Anſchlage gegen den Baß vorkommen.

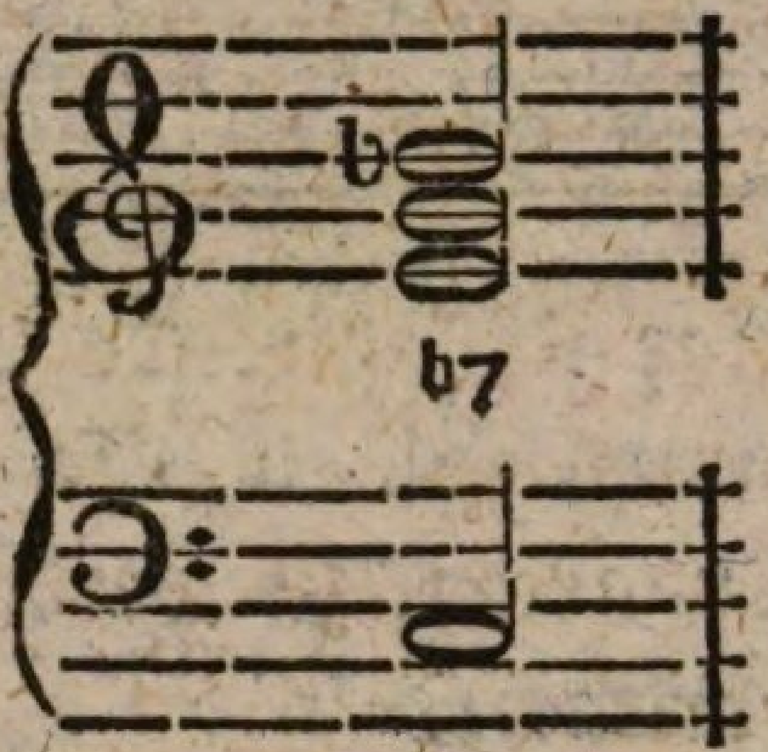
§. 12.

III. Der Septimenaccord, der, wie wir oben geſehen haben, aus dem Dreiklange durch Zufügung einer Septime vom Grundtone oder durch Uebereinanderſetzung dreier Terzen entſteht, iſt verſchieden, indem entweder die Septime groß oder klein, oder vermindert, die Terz groß oder klein und die Quinte rein oder vermindert iſt.

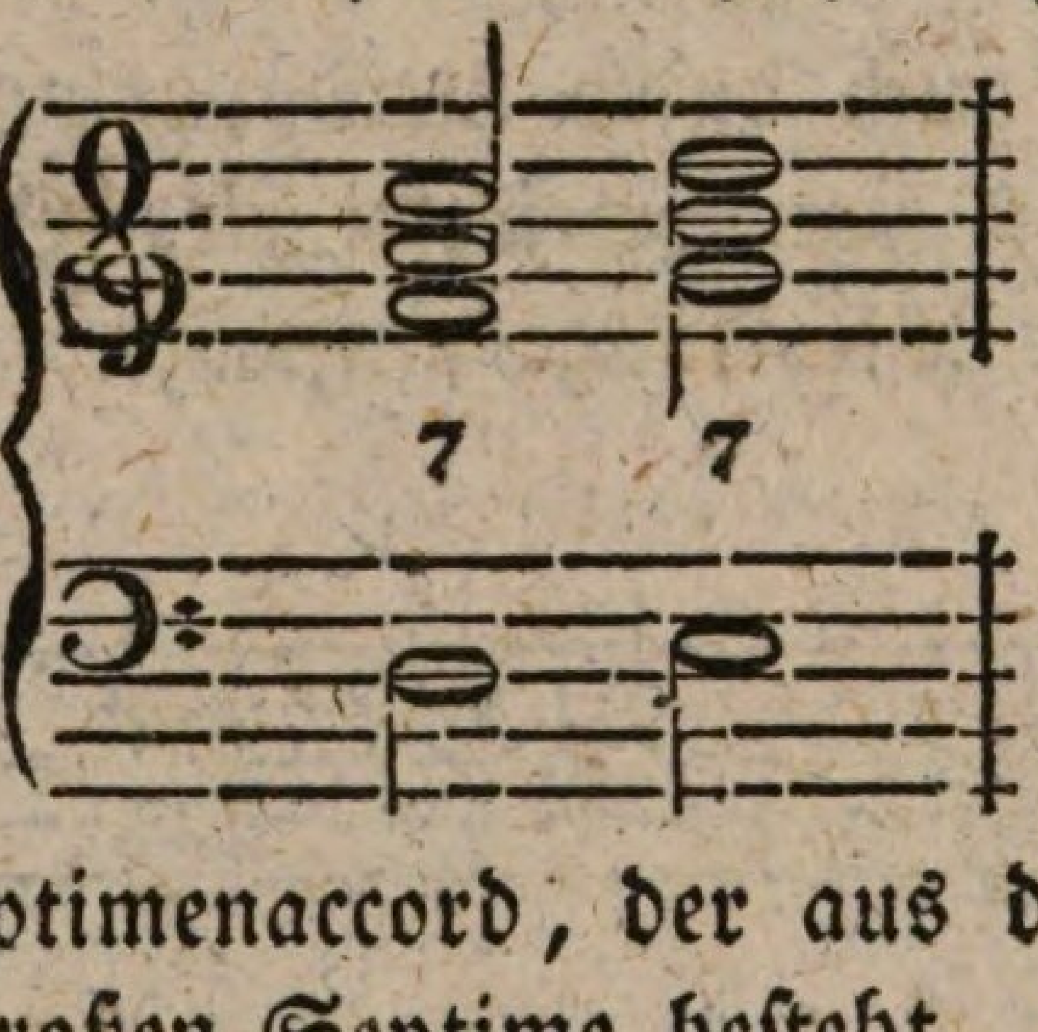
§. 13.

Wir nehmen hier nur ſolche Septimenaccorde an, die nicht nur als Stammaccorde ſelbſt gebräuchlich ſind, ſondern auch in allen Umkehrungen vorkommen. Dieſe ſind:

1) Der Septimenaccord der Dominante, der aus dem großen Dreiklange und der kleinen Septime beſteht.

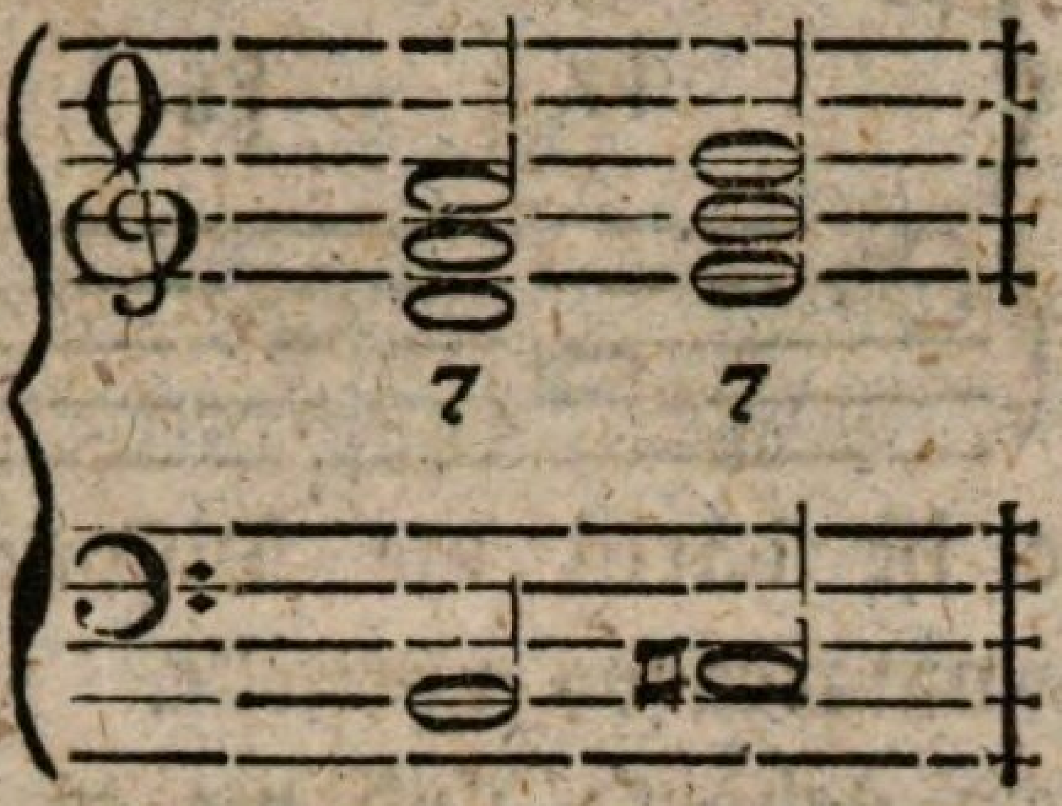



2) Ein Septimenaccord, der aus dem kleinen Dreiklange und der kleinen Septime beſteht. Z. B.

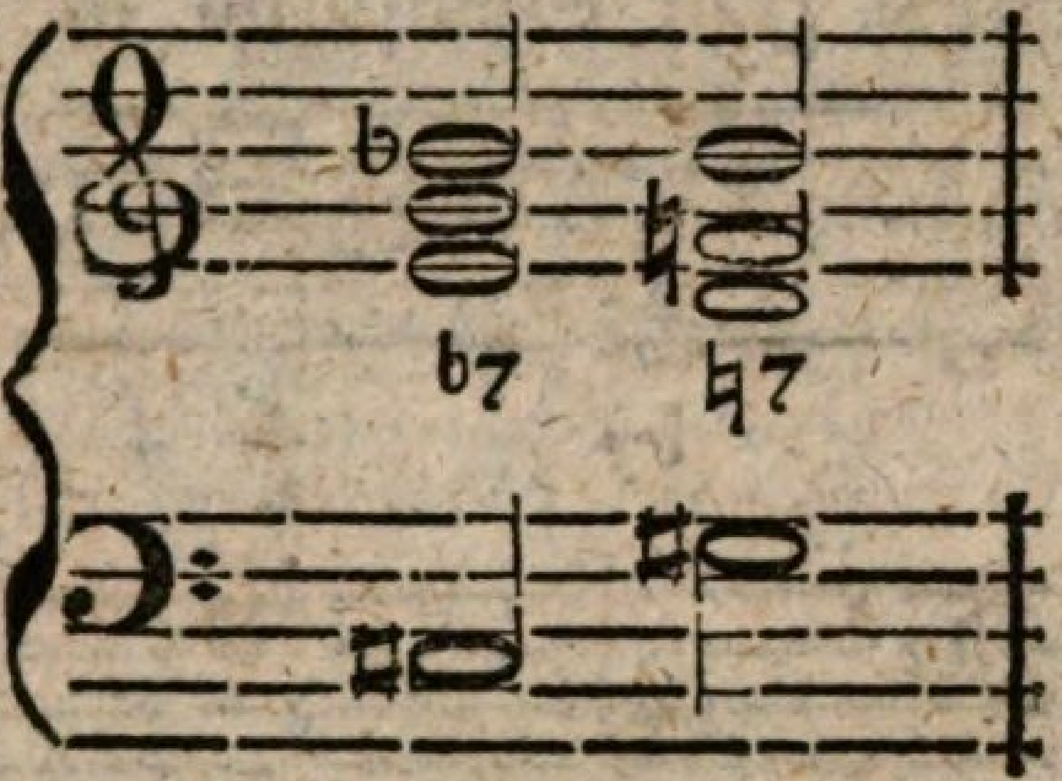



3) Ein Septimenaccord, der aus dem großen Dreiklange und der großen Septime beſteht. Z. B.

4) Ein Septimenaccord, der aus dem verminderten Dreiklange und der kleinen Septime beſteht. Z. B.




5) Ein Septimenaccord, der aus dem verminderten Dreyklange und der verminderten Septime beſteht.



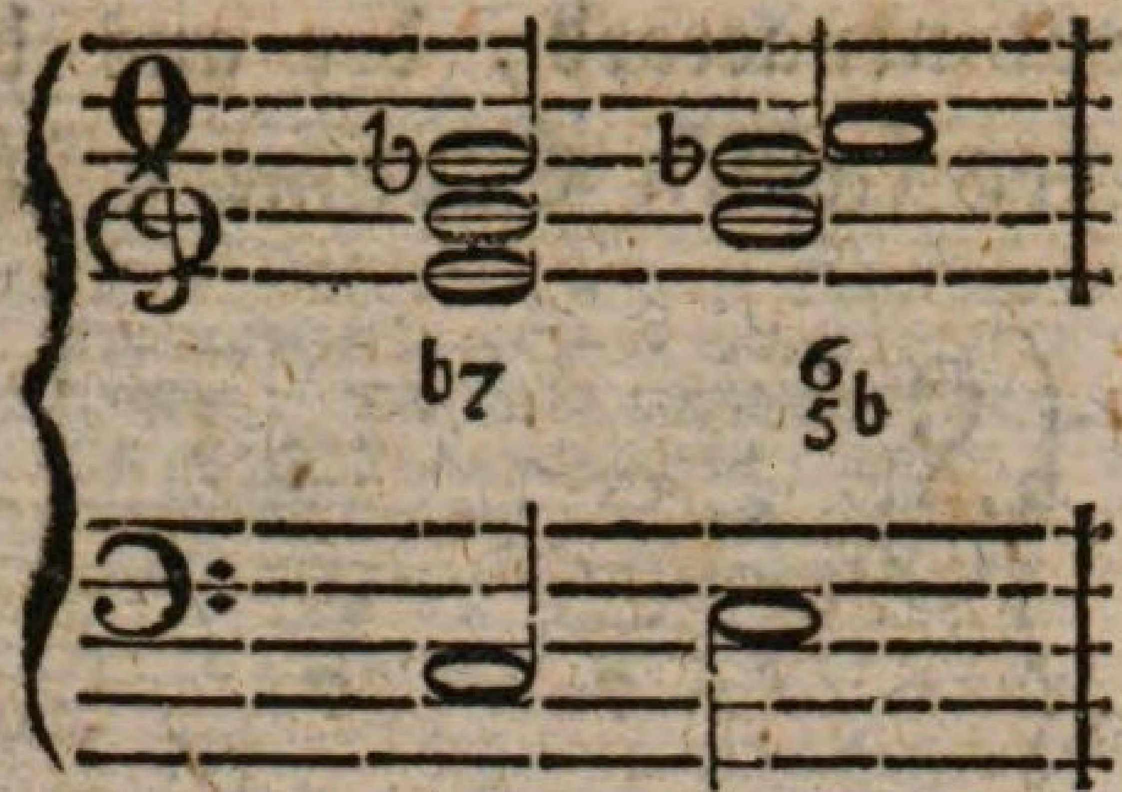

§. 14.

Ein jeder dieſer Septimenſätze kann dreimal umgekehrt werden, ſo daß aus jedem ein $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2 Accord entſteht. Zum $\frac{6}{5}$ Accorde gehört die Terz; zum Terzquartenaccorde die Sexte, und zum Secundenaccorde die Quarte und Sexte. Als Beiſpiel führe ich hier den Septimenaccord der Dominante an, und überlaſſe die Umkehrung der übrigen dem Fleiße der Lernenden, was nach dieſem Muſter ihnen nicht ſchwer fallen wird.

§. 15.

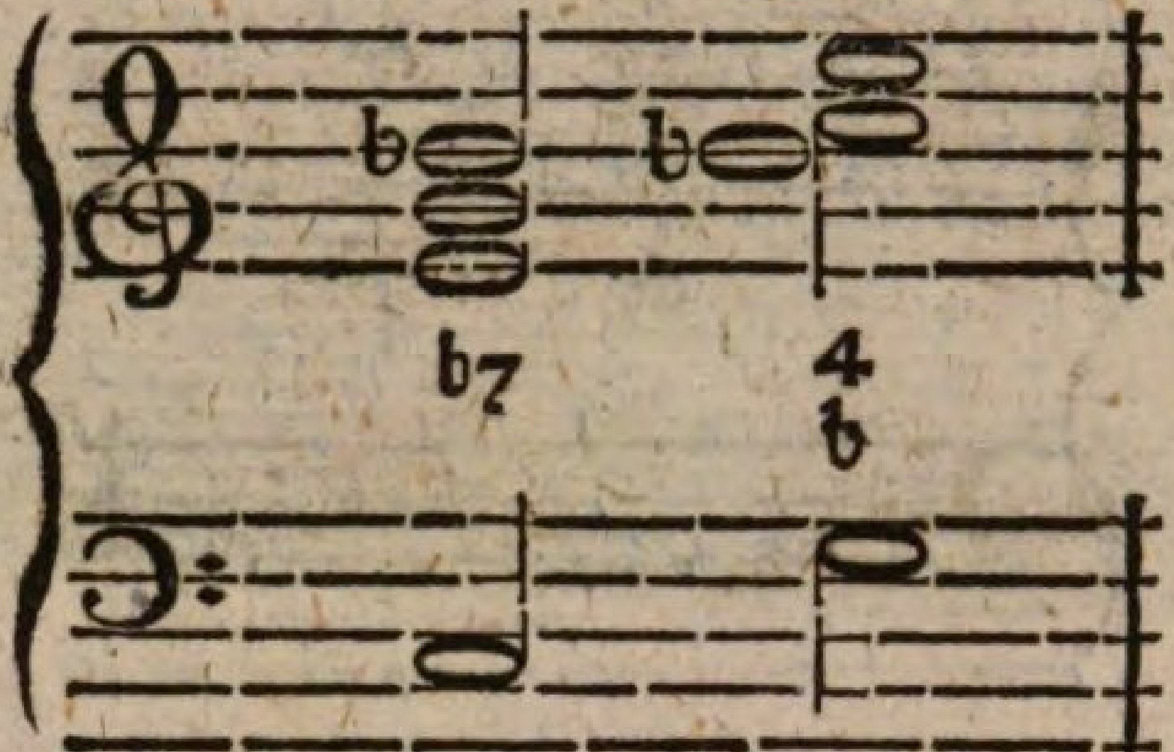
Der Septimenaccord der Dominante beſteht, wie wir ſchon wiſſen, aus der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime und wird entweder mit 7 oder $\frac{7}{3}$ oder $\frac{7}{5}$ und den nöthigen Verſetzungszeichen beziffert. Durch die Umkehrung entſteht

1) ein Quintſextenaccord, wenn man die Terz des Septimenaccords zum Grundtone macht.



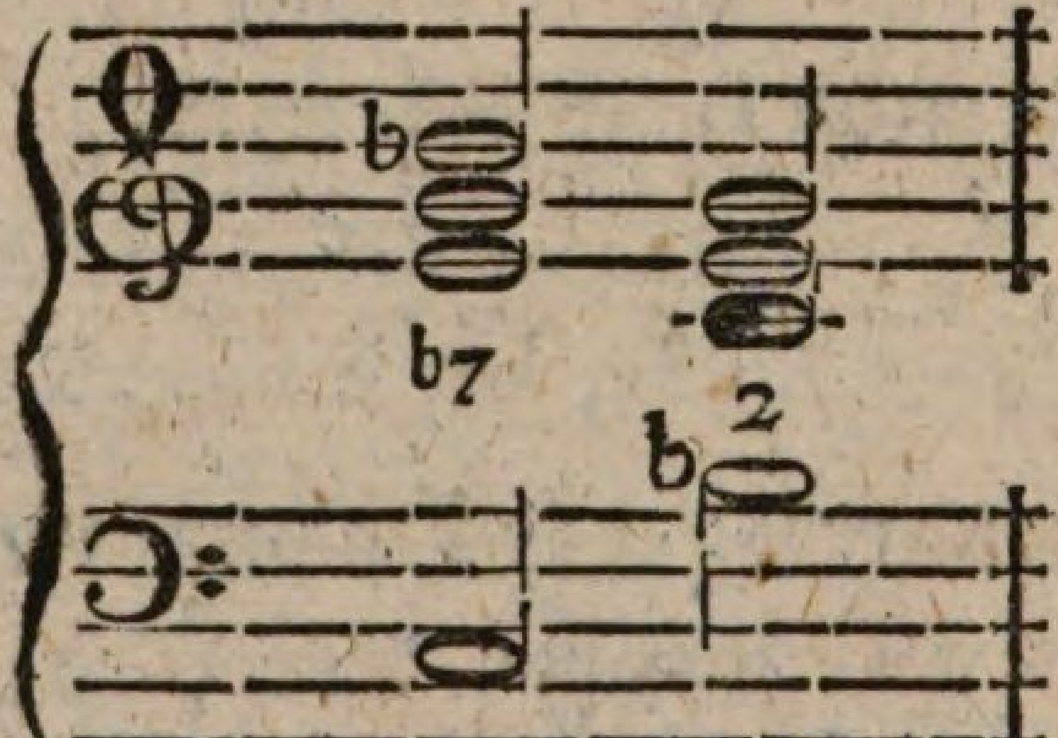

Die Quinte iſt darin die Diſſonanz, weil ſie die Septime des Stammaccords vorſtellt. Seine Bezifferung iſt $\substack{6\\5}$ wozu die Terz gehört; und wo es nöthig iſt werden den Ziffern die nöthigen Verſetzungszeichen beigefügt.

2) Ein Terzquartenaccord, wenn man die Quinte des Septimenaccords zum Grundton macht. Z. B.




Die Terz iſt darin Diſſonanz, weil ſie die Septime des Stammaccordes vorſtellt. Seine Bezifferung iſt $\substack{4\\3}$, wozu die Sexte gehört, die auch zuweilen hinzugeſetzt werden muß, wenn ſie ein Verſetzungszeichen verlangt, ſo wie nöthigenfalls auch zu den übrigen Intervallen Verſetzungszeichen hinzukommen müſſen.

3) Ein Secundenaccord, wenn man die Septime des Septimenaccords zum Grundtone macht. Z. B.




Der Grundton iſt die Diſſonanz, weil er die Septime des Stammaccords vorſtellt. Seine Bezifferung iſt 2, $\substack{2\\4}$, $\substack{6\\4\\2}$ mit dem nöthigen Verſetzungszeichen.

Anmerk. Wenn bei der Umkehrung der übrigen Septimenaccorde ein Intervall aus ſeinem Umfange ein Verſetzungszeichen hat, ſo

muß auch das Intervall, das daraus entſteht, daſſelbe haben. z. B. aus dem verminderten Septimenaccorde das Intervall aus dem erhöhten Baßtone ſowohl, als aus der verminderten Septime.

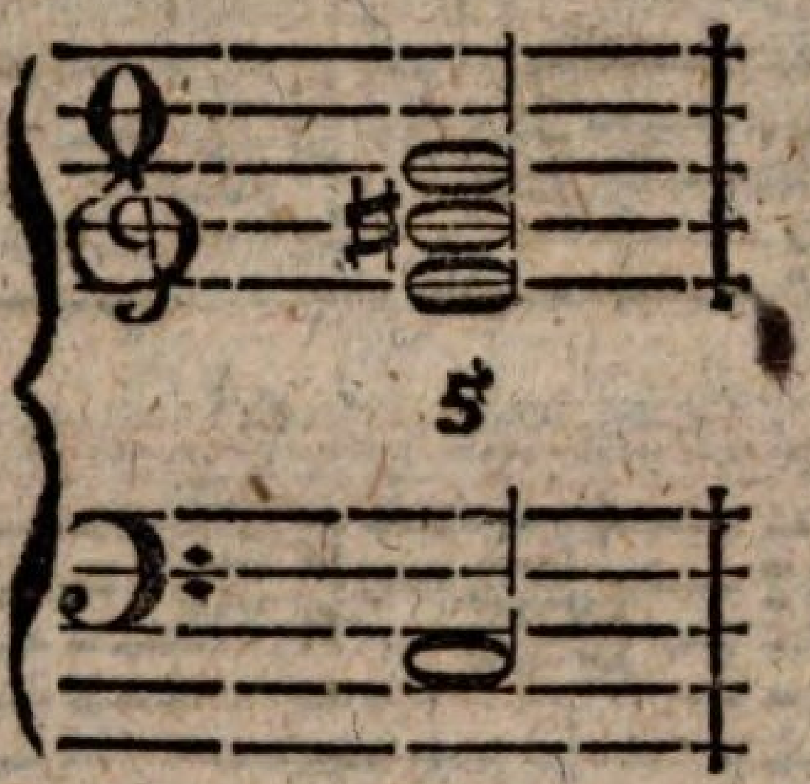
§. 16.

In einem jeden Septimenaccorde iſt die Septime die Hauptdiſſonanz. Kommen noch verminderte oder übermäßige Intervalle vor, ſo ſind dieſe Nebendiſſonanzen, die nach ihrer Art behandelt werden müſſen.

§. 17.

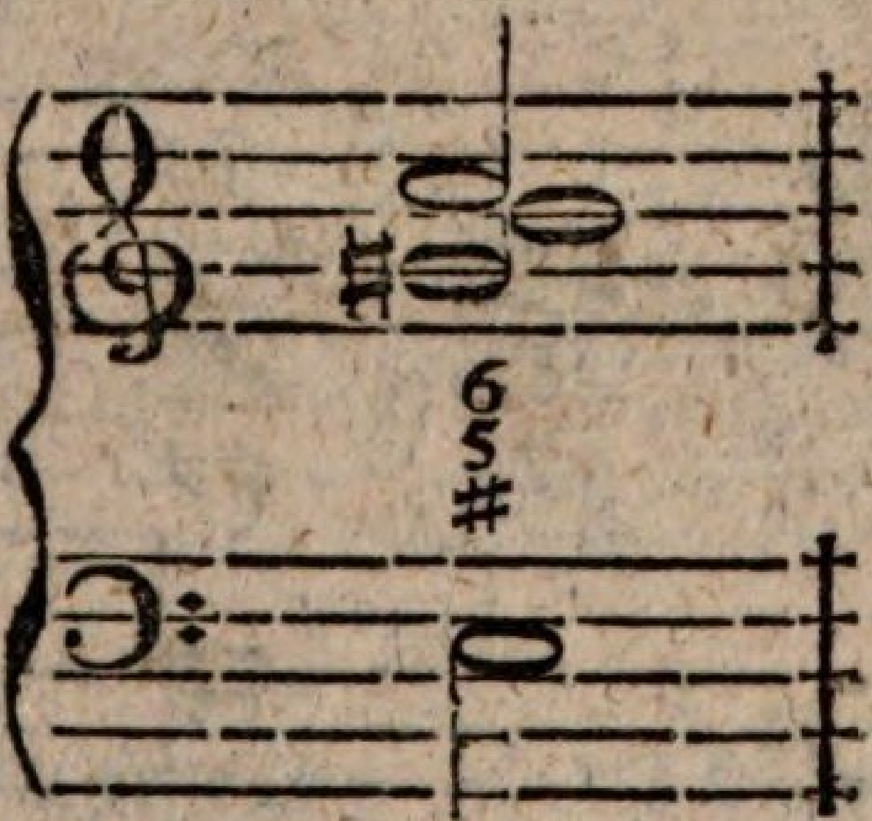
Einige Septimenſätze kommen in der Praxis nur ſelten, oft ſogar nur in ihren Umkehrungen vor, und dies ſind:

1) Der aus der großen Terz, übermäßigem Quinte, und der großen Septime beſtehende Septimenaccord,

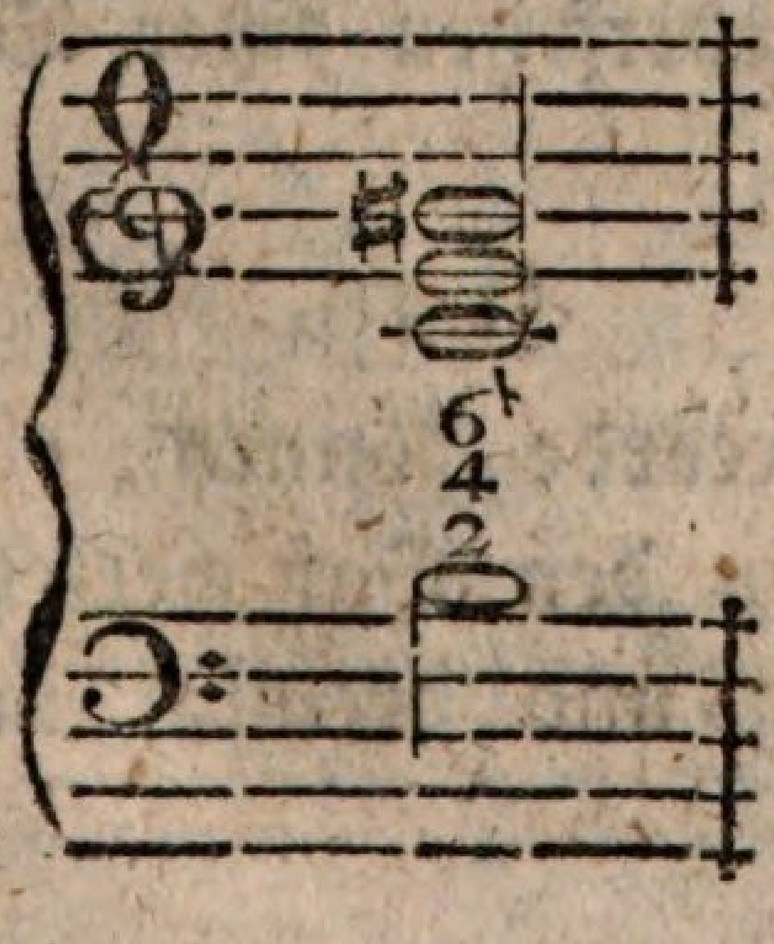



welcher auf der Terz einer Molltonart vorkommt. Von den Umkehrungen werden gebraucht:

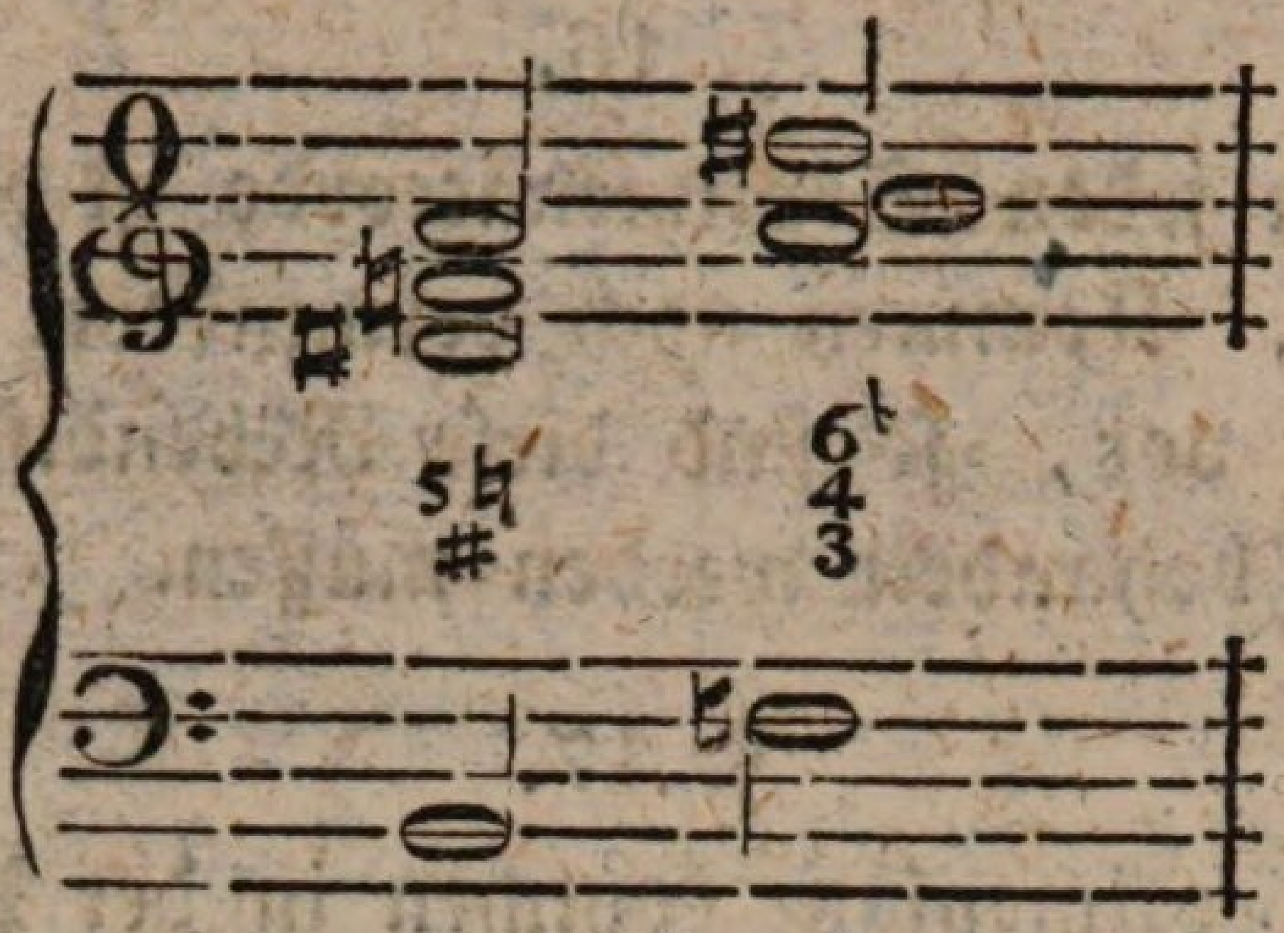
a) Der Quintſextenaccord auf der Dominante eines Molltons



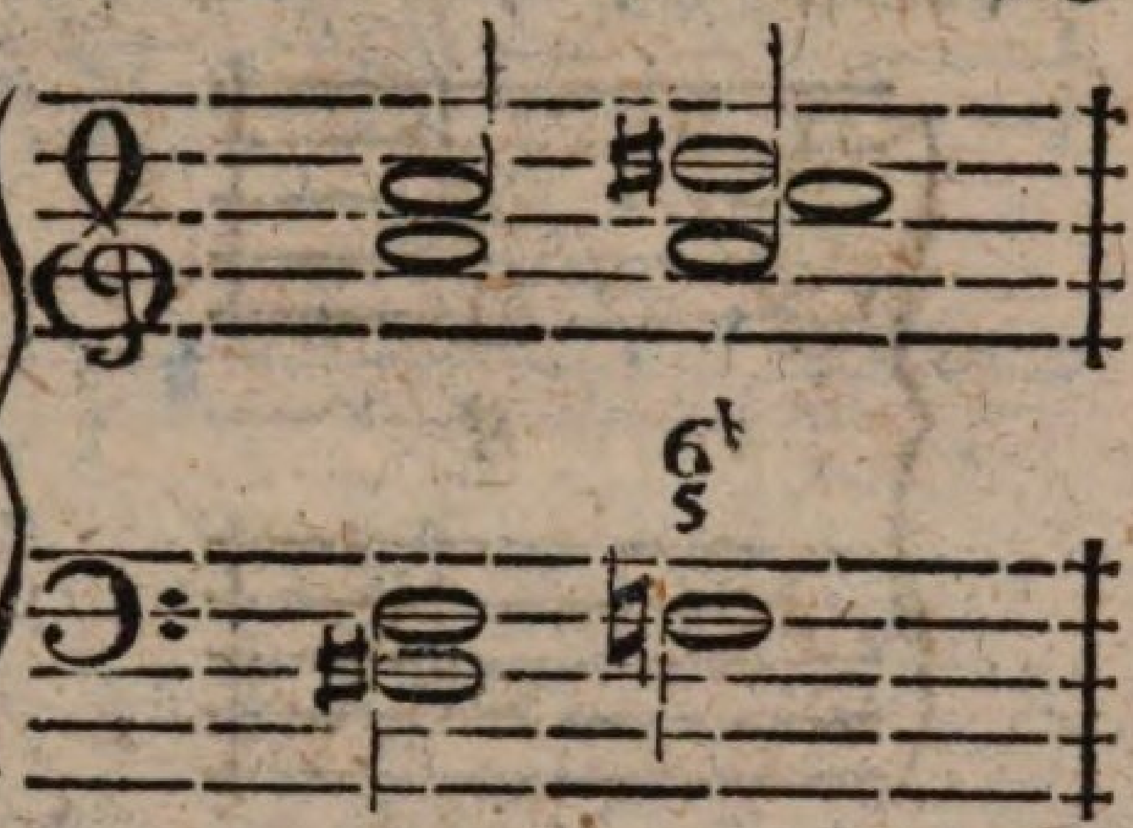

b) Der Secundenaccord auf der Secunde eines Molltons



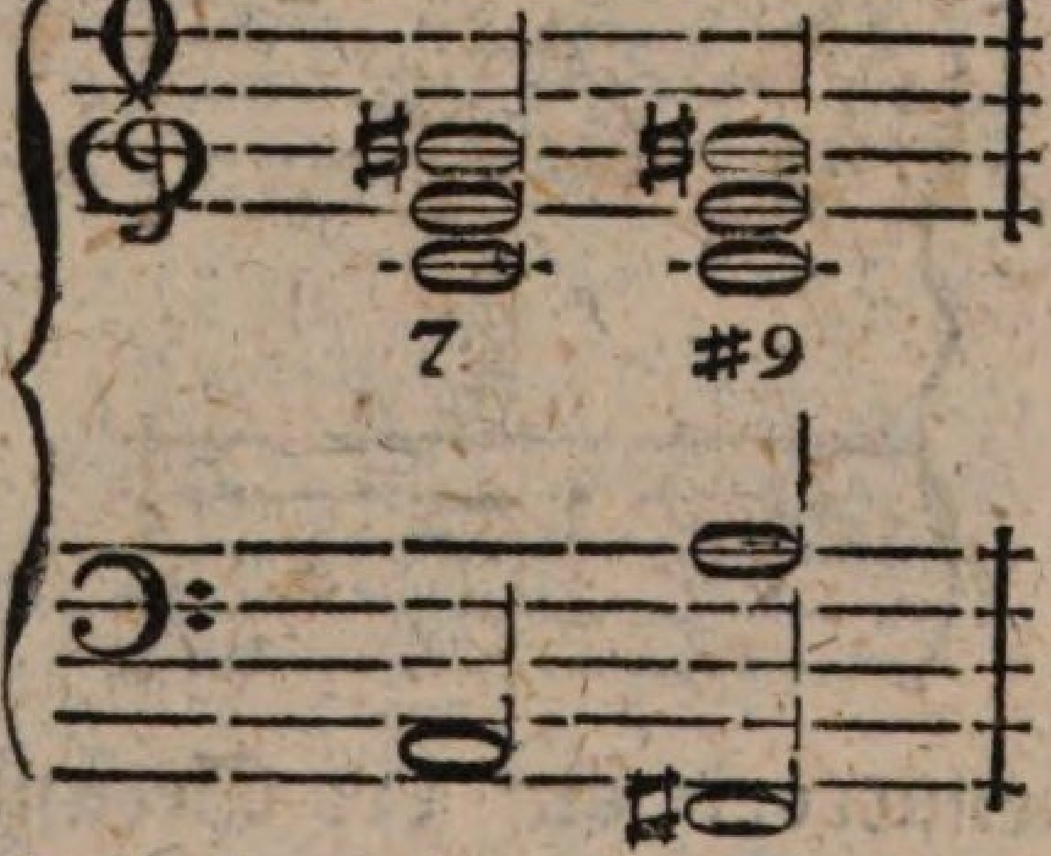
2) Der Septimenaccord, der aus der großen Terz, der verminderten Quinte und der kleinen Septime beſteht, aus welchem ein Terzquartenaccord mit übermäßiger Sexte entſteht.



3) Der Septimenaccord mit der verminderten Terz, verminderten Quinte und verminderten Septime, aus welchem ein Quintſextenaccord mit übermäßiger Sexte entſteht.



4) Der Septimenaccord, der aus dem kleinen Dreiklange und der großen Septime entſteht, auf der Prime einer Molltonart,

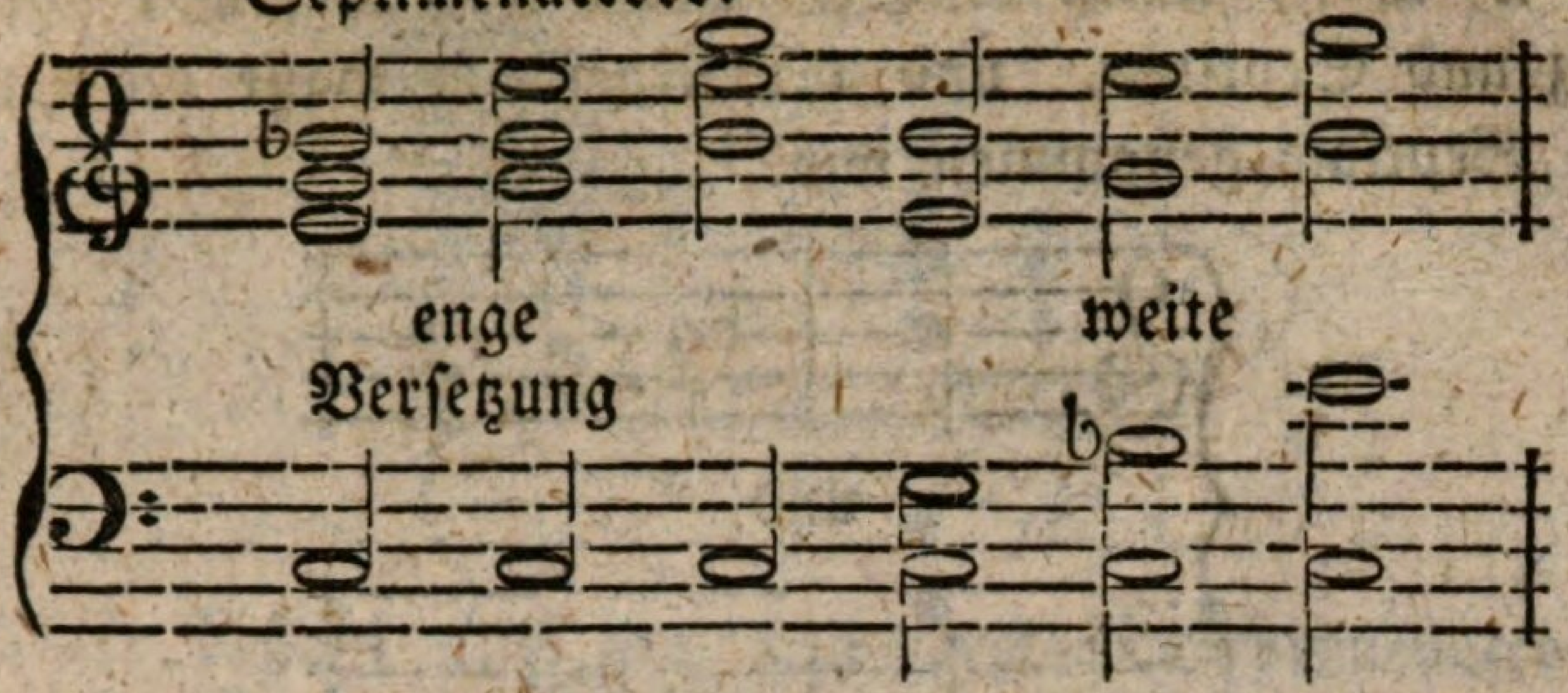


aus welchem durch Ueberſetzen einer Terz ein übermäßiger Nonenaccord entſteht.

§. 18.

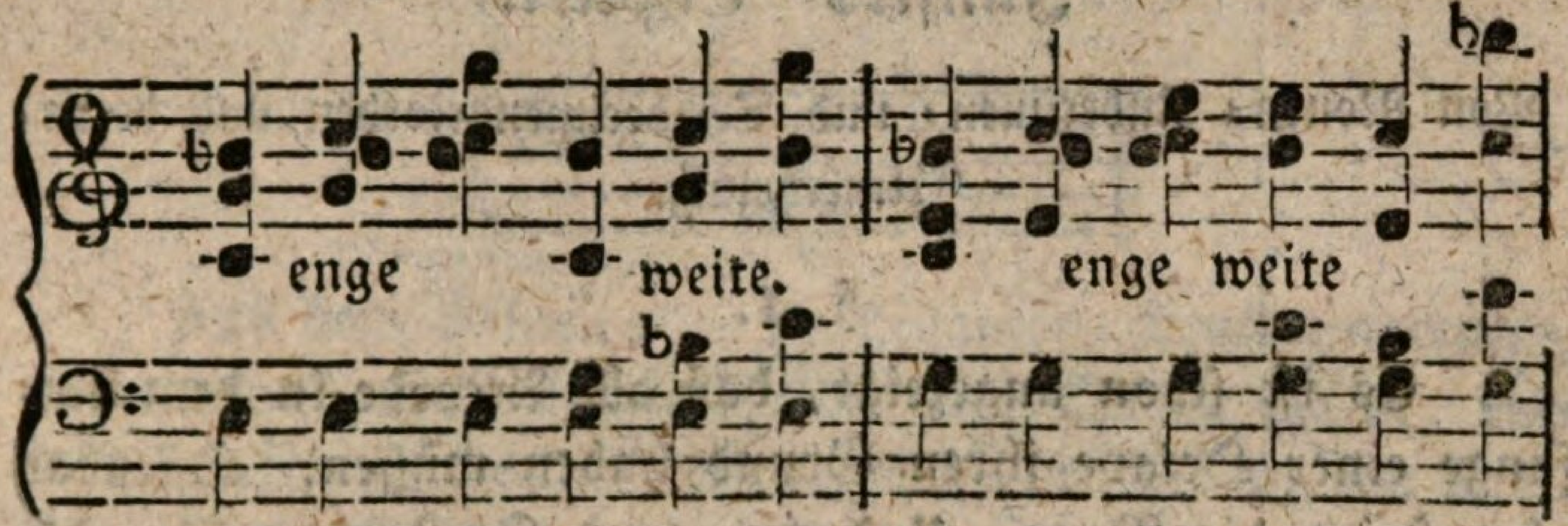
Die Septimenaccorde können, ebenſo wie die Dreiklänge, ſechsmal gegen den Baß verſetzt werden, nämlich dreimal in der engen und dreimal in der weiten Verſetzung.

Septimenaccord.

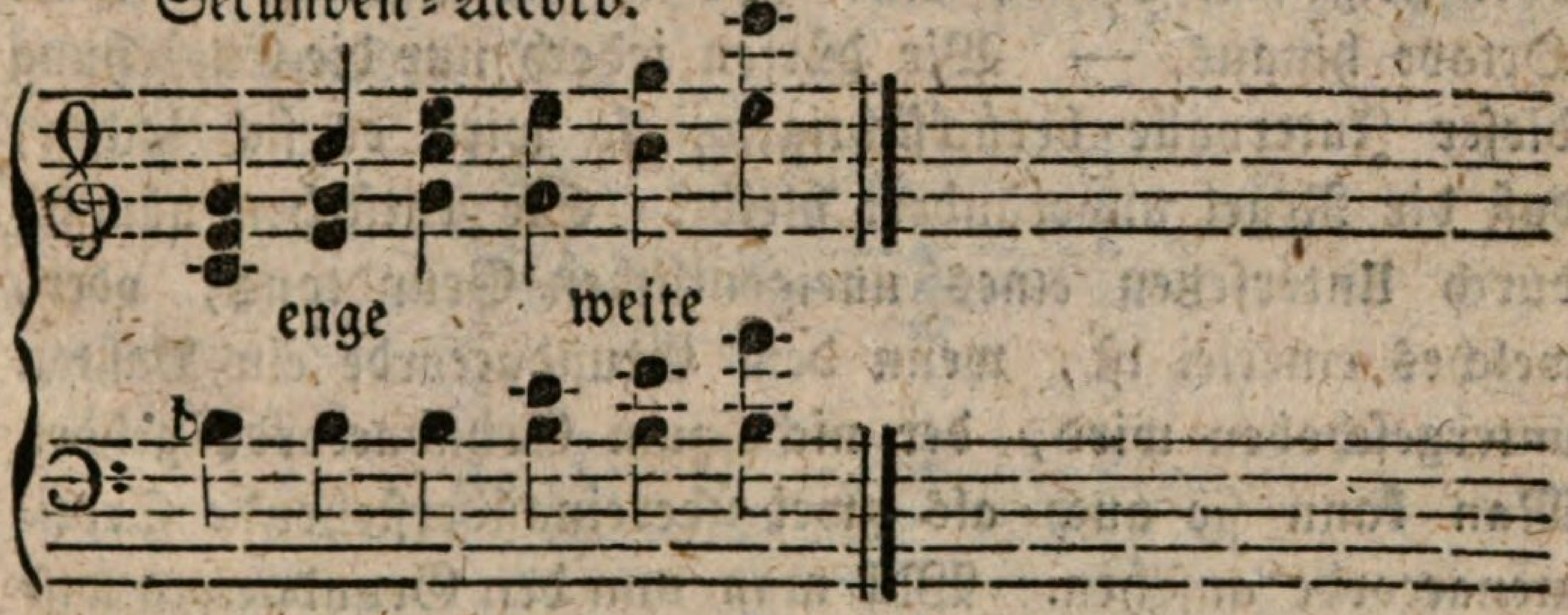



Daſſelbe kann auch mit dem Quintſextenaccorde, Terzquartenaccorde und Secundenaccorde, die vom vierſtimmigen Septimenaccorde herkommen, geſchehen. Z. B.

Quintſexten-Accord. Terzquarten-Accord.



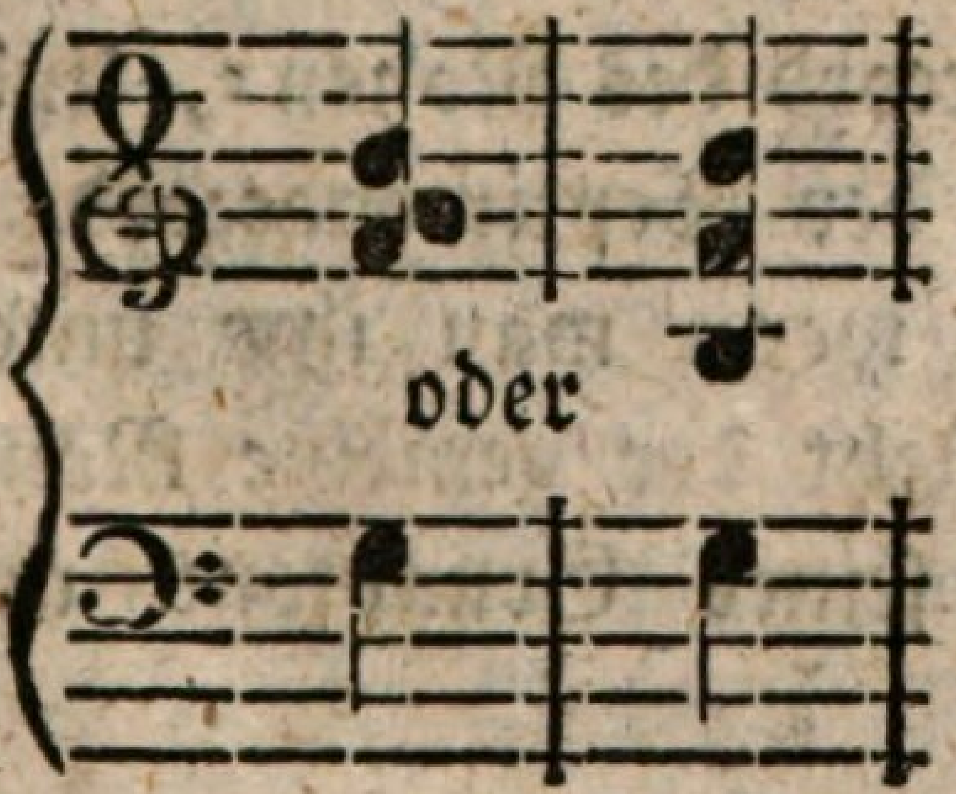

Secunden-Accord.



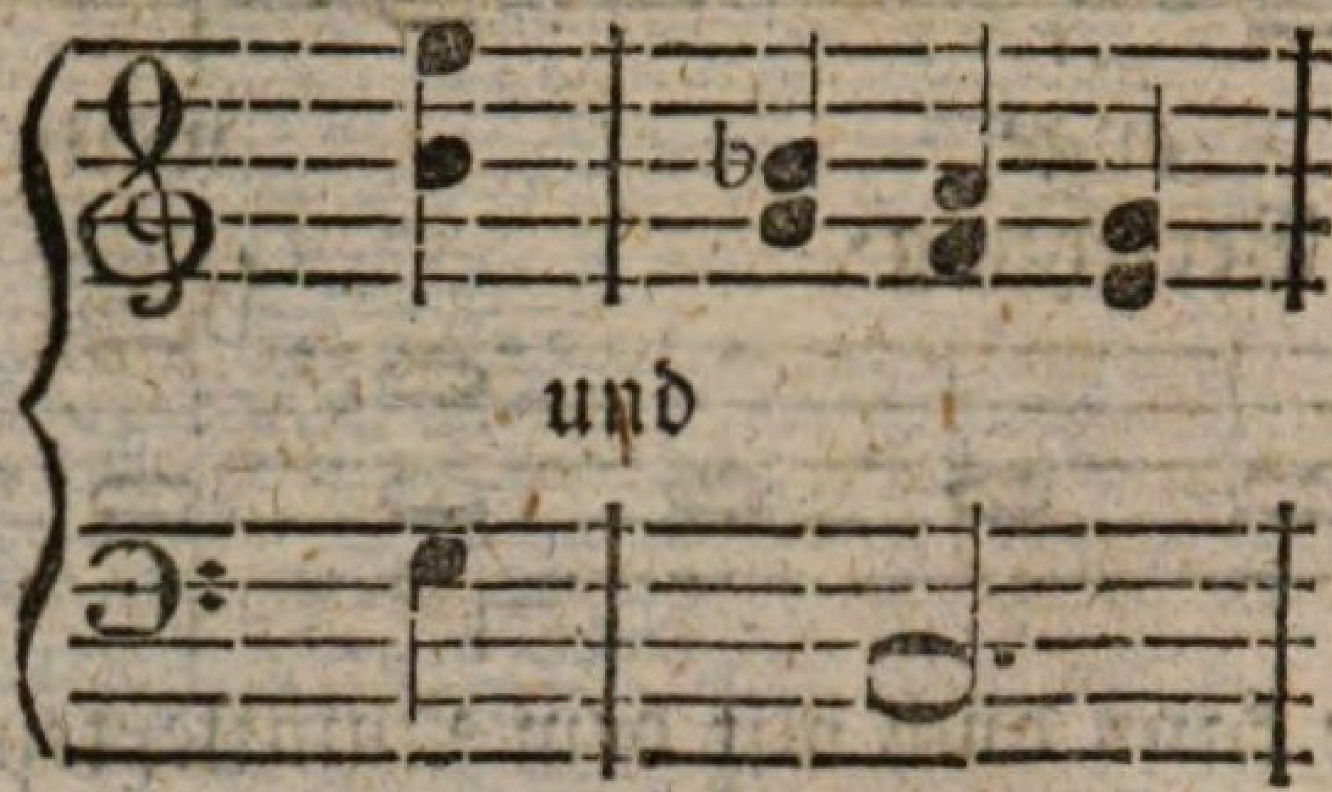

§. 19.

Vom Septimenaccorde iſt noch zu merken:

1) Daß die Quinte zuweilen wegbleibt, und dafür die Octave der Terz verdoppelt wird. Z. B.



2) Daß, wenn er dreiſtimmig werden ſoll, nur die Terz und Septime, und bei liegendem Baſſe die Quinte und Septime genommen wird. Z. B.




# Fünftes Capitel.

## Von Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorden und deren Umkehrung.

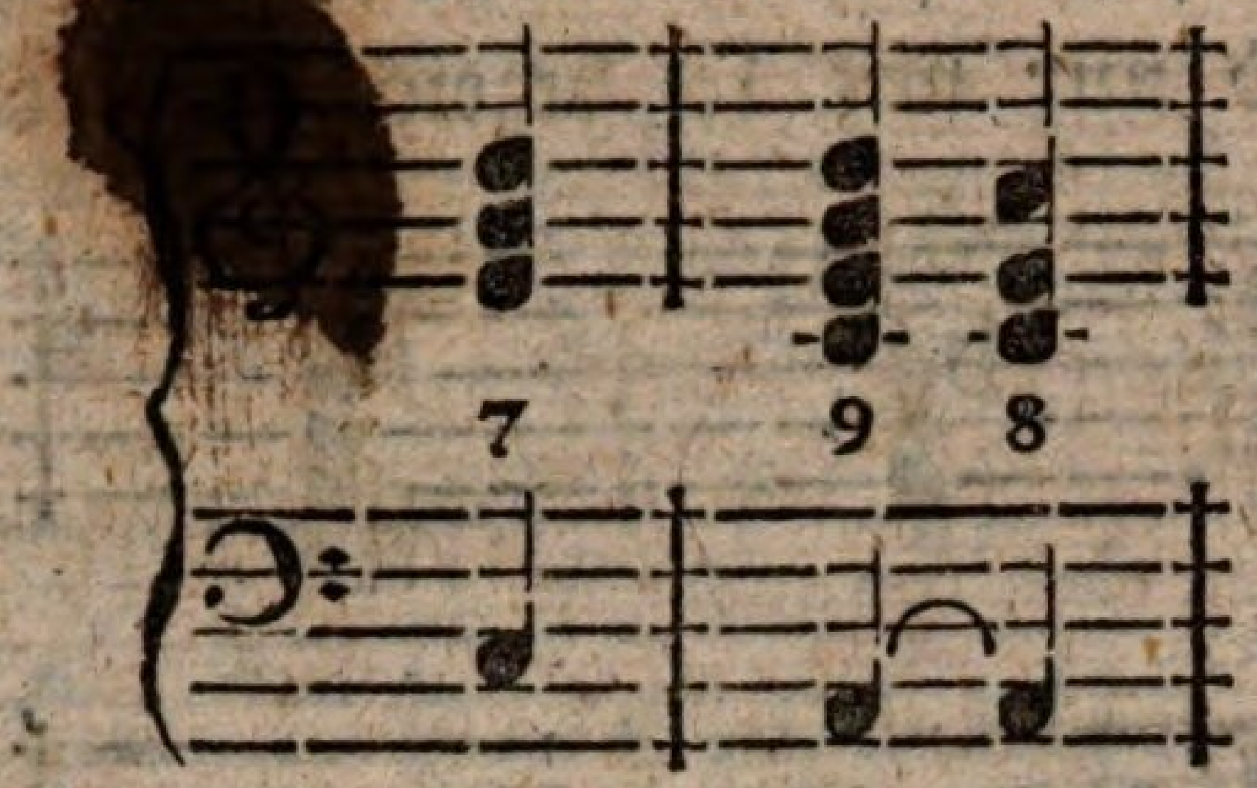
### §. 1.

Es iſt ſchon angezeigt, daß alle Accorde in dem Umfange einer Octave ihren Grund haben müſſen. Offenbar aber ſteigt die None, Undecime und Terzdecime über die Octave hinaus. — Wir dürfen jedoch nur die Entſtehung dieſer Intervalle berückſichtigen, ſo wird es ſich finden, daß die Regel unverändert bleibt. Sie entſtehen nämlich durch Unterſetzen eines uneigentlichen Grundtons, oder, welches einerlei iſt, wenn dem Grundaccorde ein Baßton untergeſchoben wird, der nicht zum Grundaccorde gehört. Man kann ſie auch als zwei übereinanderſtehende Septimenaccorde anſehen. Will man nun den Grundaccord wiſſen, ſo muß der untergeſchobene Ton oder Accord wieder wegethan werden.

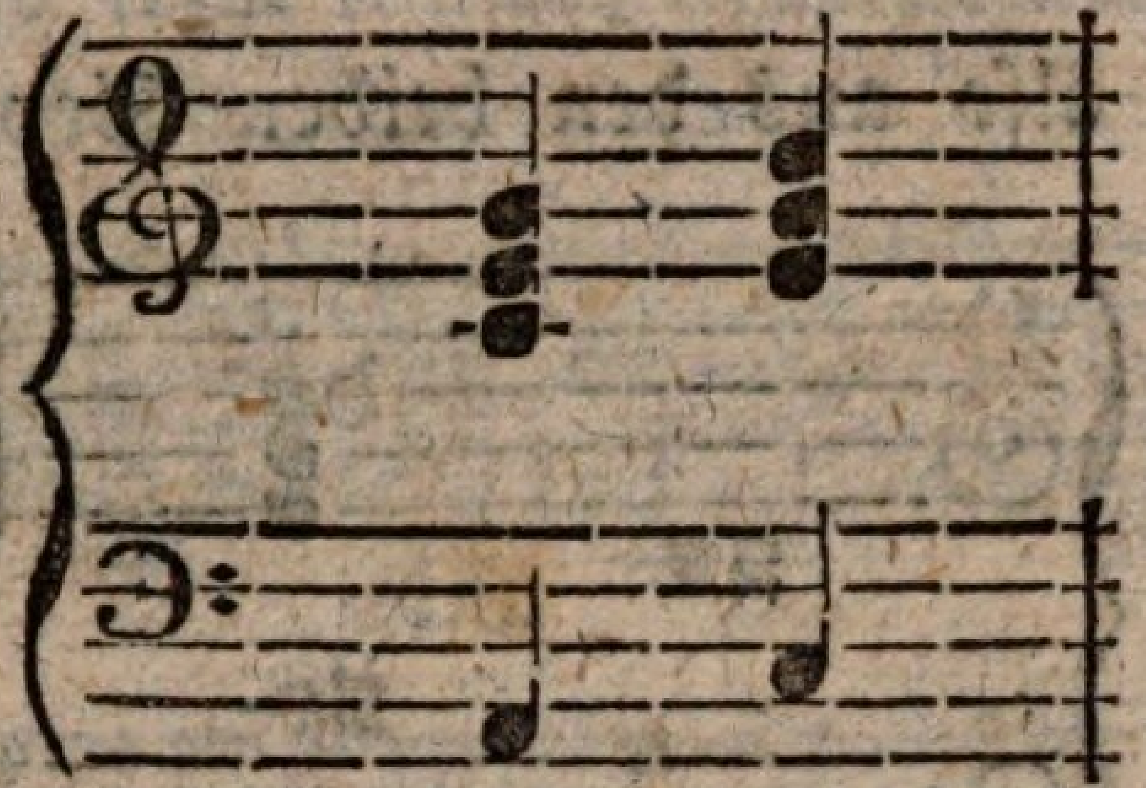
### §. 2.

Der Grundaccord des Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccords iſt der Septimenaccord. Aus dem großen Septimenaccorde, wenn man ihm unterwärts eine kleine Terz zuſetzt, entſteht der gemeine Nonenaccord, der ſich in den Dreiklang ſeines Grundtons auflöſt und nur mit 9 bezeichnet wird.

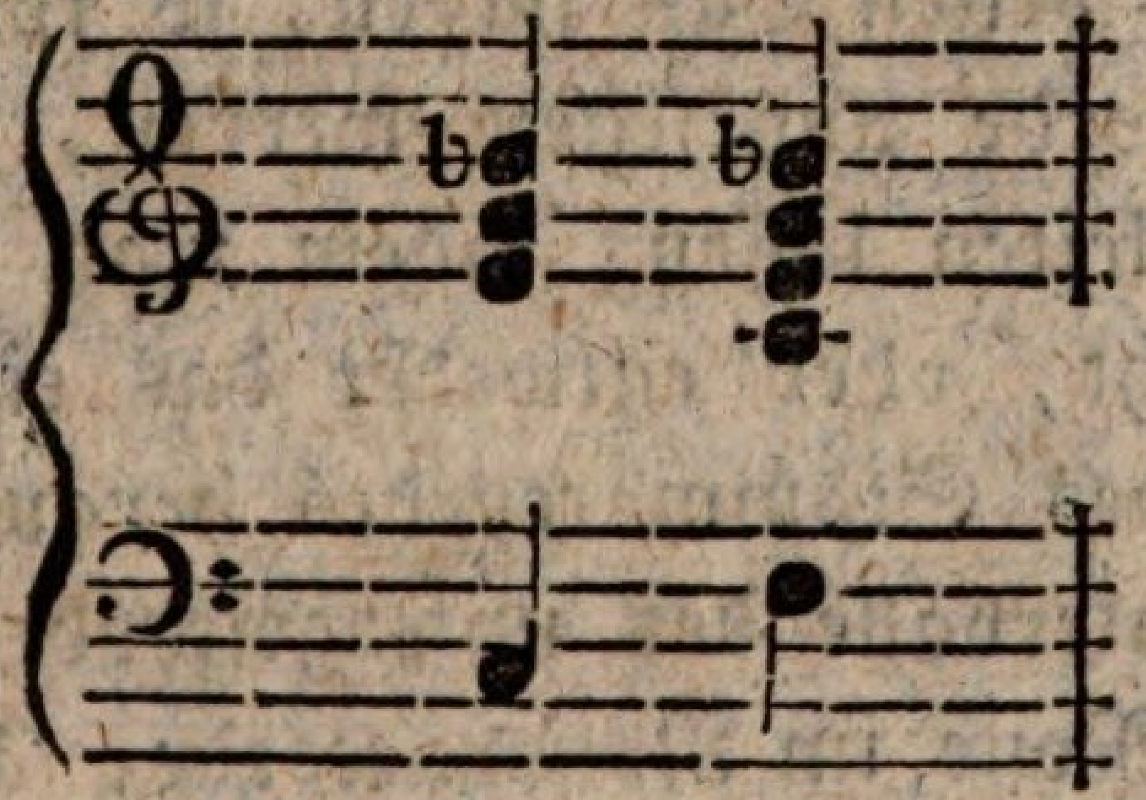
Vierſtimmig bleibt die Septime heraus.



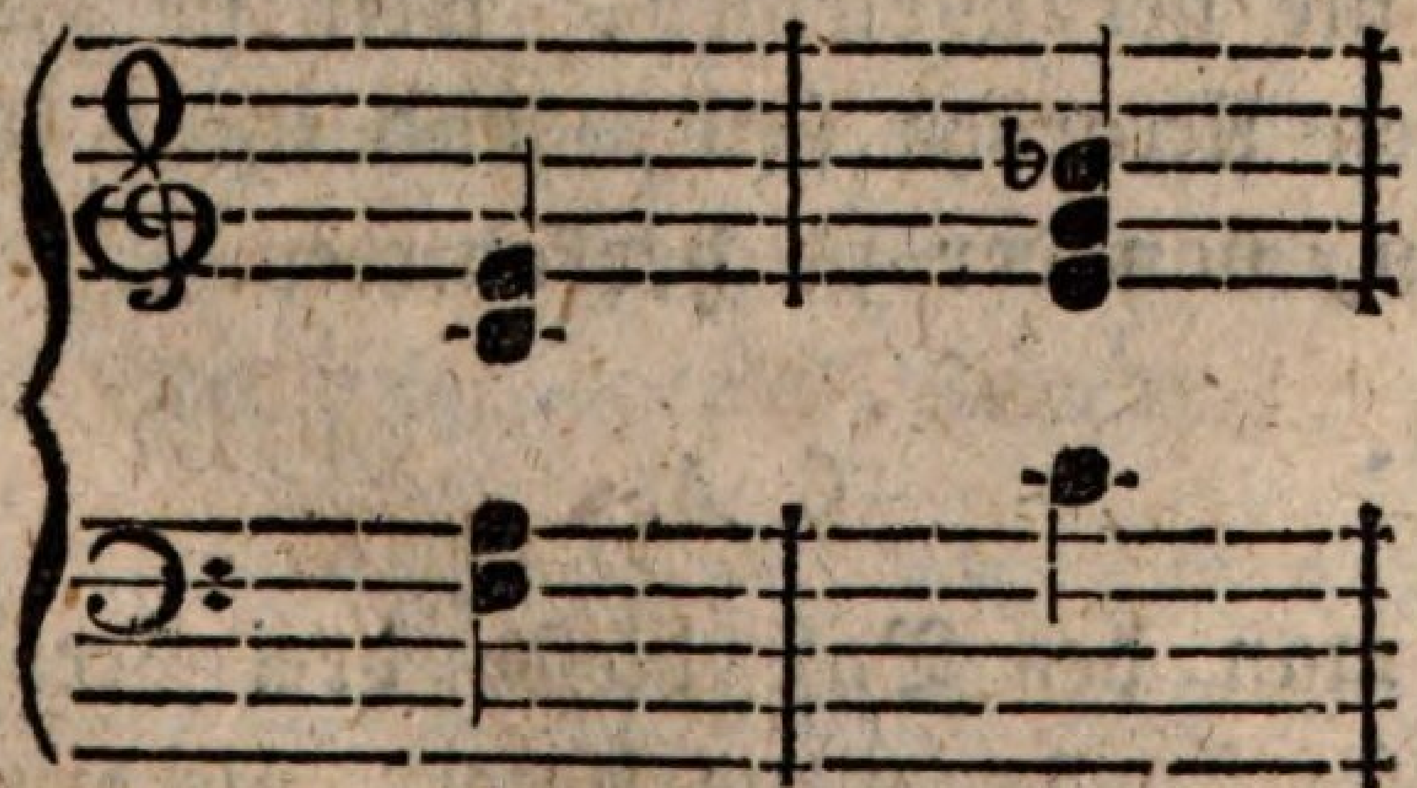

Er beſteht alſo aus den beiden Septimenaccorden A c e g und C e g h.



Aus dem kleinen oder Dominanten-Septimenaccorde, wenn man ihm unterwärts eine reine Quinte zuſetzt, entſteht der eigentliche Undecimenaccord, der ſich in den Dreiklang ſeines Grundtons auflöſt und jeder Zeit nur mit 11 bezeichnet werden ſollte. Z. B.

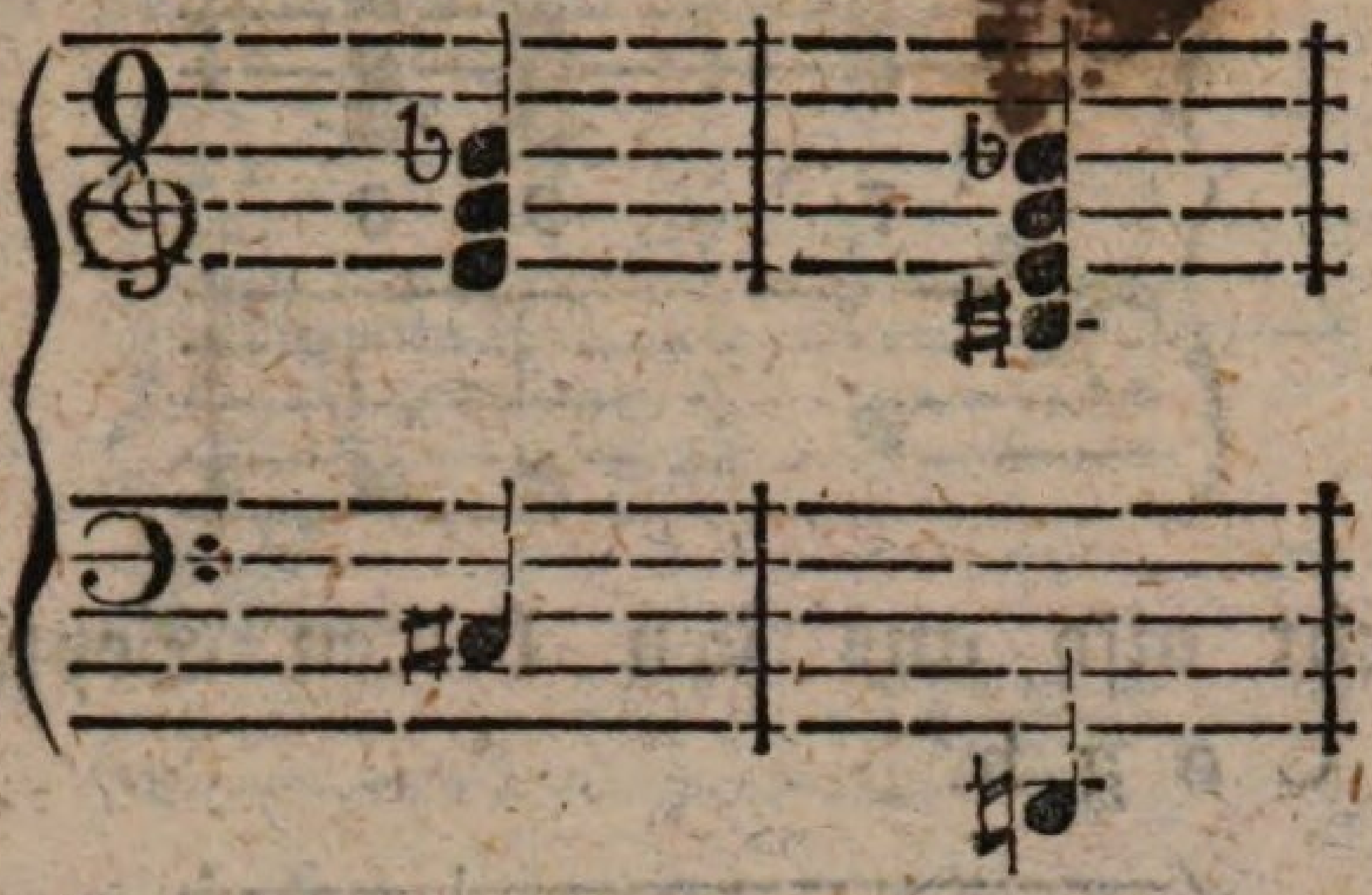


Er beſteht aus den beiden Septimenaccorden

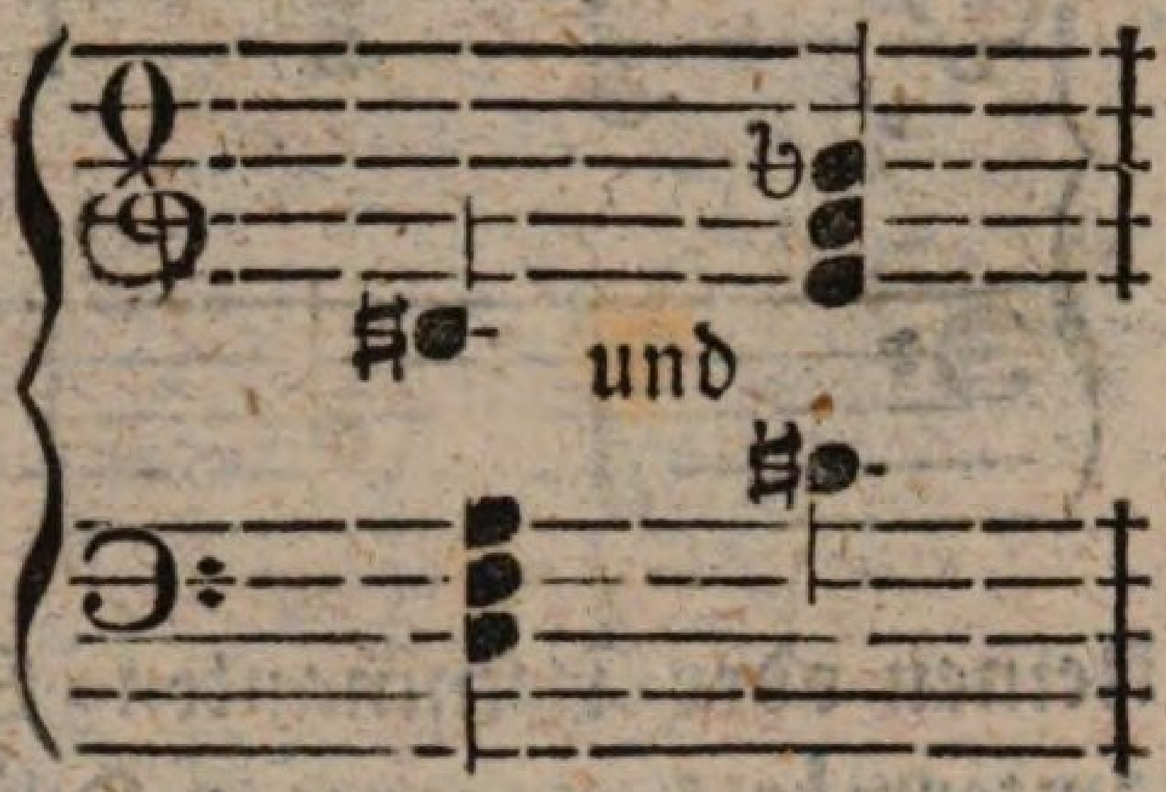


Aus dem verminderten Septimenaccorde, wenn man ihm unterwärts eine große Septime zuſetzt entſteht der

Terzdecimenaccord, der ſich in den Dreiklang ſeines Grund- tons auflöſt, und nur mit 13 bezeichnet werden ſollte.



Er beſteht alſo aus den beiden Septimenaccorden




§. 3.

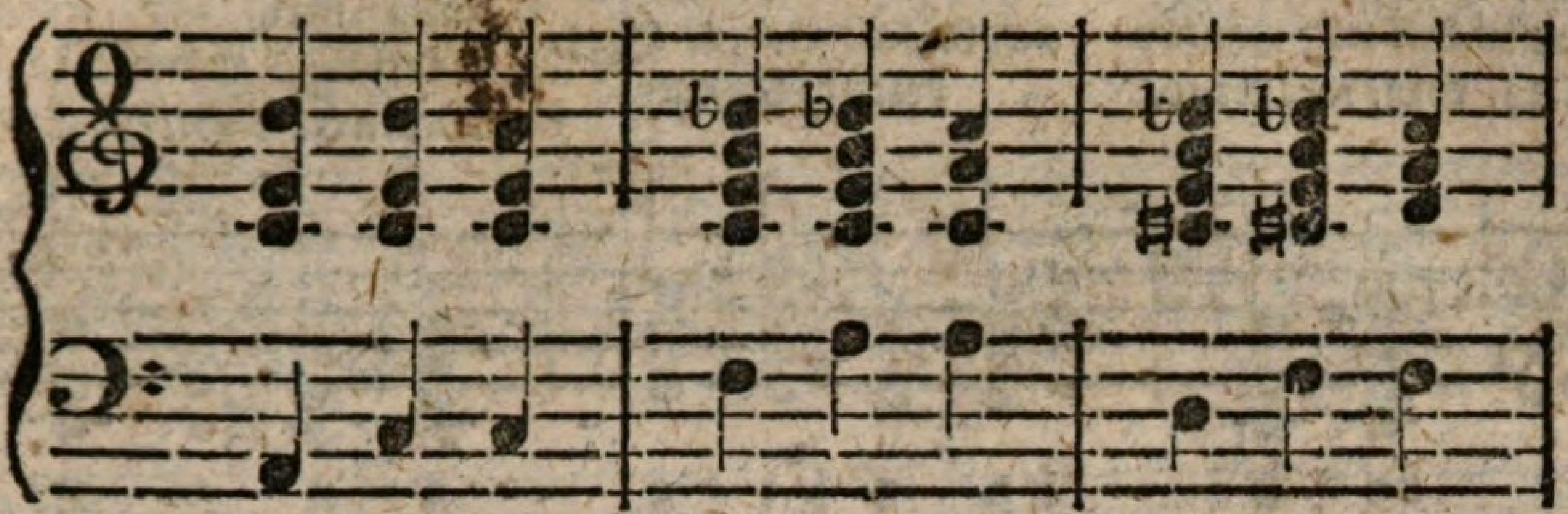
Da dieſe drei Accorde in ihrer doppelten Zuſammen- ſetzung einen terzweiſen Bau haben, ſo können ſie als drei neue Stammaccorde angeſehen werden, aus denen ſich neue Accorde ableiten laſſen, indem man im Baſſe eine 3 oder 5 heraufgeht, oder entweder das eine oder das an- dere Intervall des Stammaccordes herausläßt, oder ein oder mehrere Intervalle des untergeſchobenen Accords hin- zunimmt. Die None im Nonenaccorde, die Undecime im Undecimenaccorde und die Terzdecime im Terzdecimenac- corde dürfen nie herausbleiben, weil ſie die Hauptdiſſo- nanzen in ihren Accorden ſind, und ihren Grund in der Septime haben, von der ſie herkommen.

§. 4.

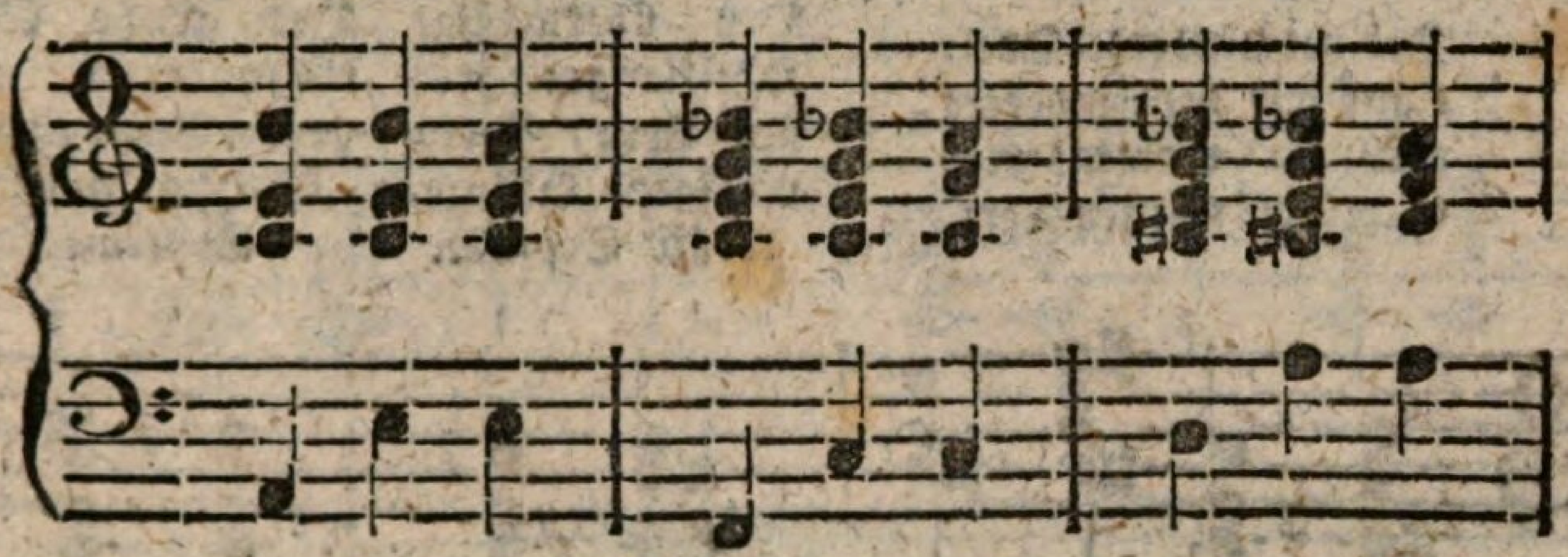
Verſetzt man den Baß dieſer drei Accorde in die 3 herauf, ſo löſet ſich der neue Accord nicht in den Drey- klang ſondern in den Sextenaccord ſeines Grundtons auf.

Ver-

Verſetzung der drei Accorde in die Terz.



Verſetzt man den Baß dieſer drei Accorde in die Quinte herauf, ſo löſet ſich der neue Accord in den Quartſextenaccord ſeines Grundtons auf.



§. 5.

Wird nun jeder Septimenaccord zur Bildung eines Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accordes, und die Umkehrung derſelben durch Verſetzung des Baſſes in die Terz oder Quinte angewandt, ſo erſcheinen noch viele Accorde, die im Laufe der Modulation eines Tonſtücks vorkommen können, und ſchon bekannte Accorde zu ſeyn ſcheinen, in der That aber, wenn ſie ſich auf demſelben Baßtone auflöſen, Vorhalte ſind und ihren Grund im Nonen-, Undecimen- oder Terzdecimen-Accorde haben.

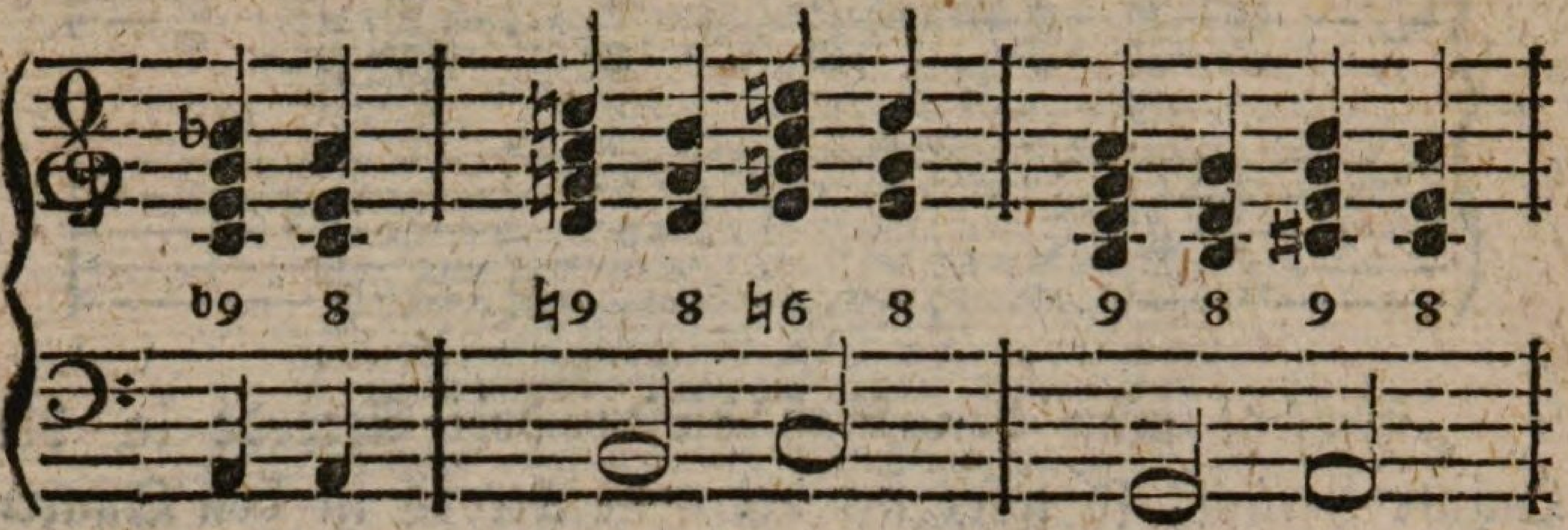
Ich ſetze hier nur die Verſchiedenheit der drei neuen Stammaccorde her, und überlaſſe dem Lernenden die Bearbeitung nach den angegebenen Regeln.

I) Der Nonenaccord, der aus Grundton, Terz, Quinte, Septime und None beſteht, von den verſchiedenen Septimenaccorden abgeleitet:

Septimenaccord der Dominante mit großer Terz, reiner Quinte.

Der kleine Septimenaccord mit kleiner Terz, reiner Quinte.

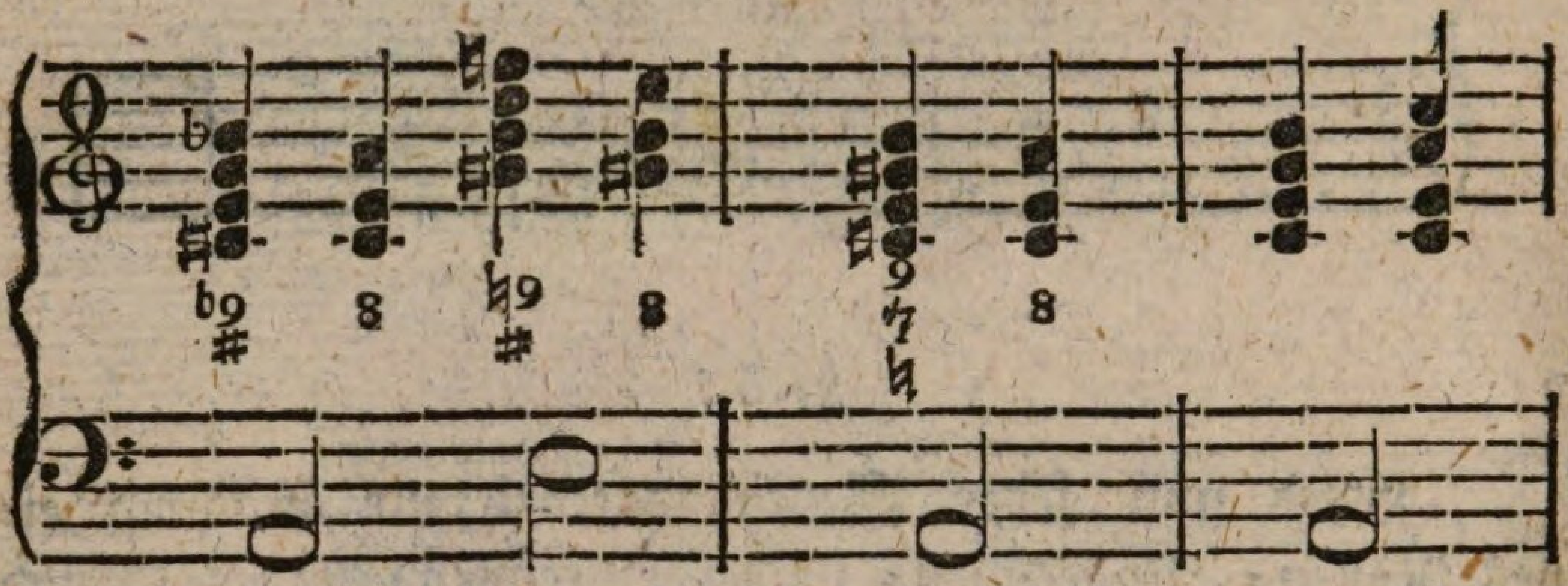
Der verminderte Dreiklang mit der kleinen Septime, verminderten Quinte, kleinen Terz.




Der verminderte Dreiklang mit verminderter Quinte, verminderter Septime, kleiner Terz.

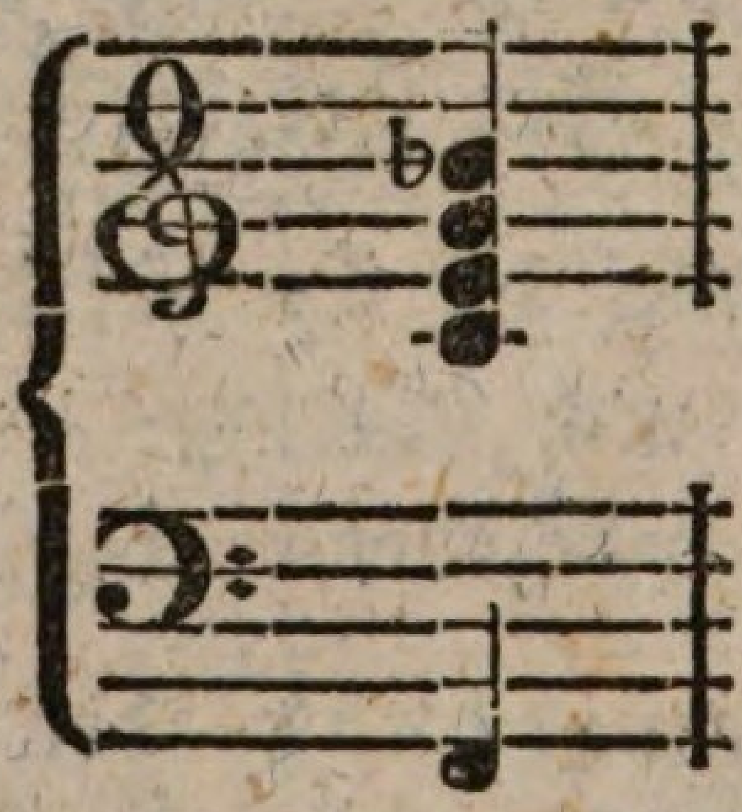
Der übermäßige Dreiklang mit großer Terz, übermäßiger Quinte, großer Septime.

Der große Septimenaccord mit großer Terz, reiner Quinte, großer Septime.




Der Nonenaccord wird vierſtimmig, wenn entweder die Septime oder Quinte herausbleibt.

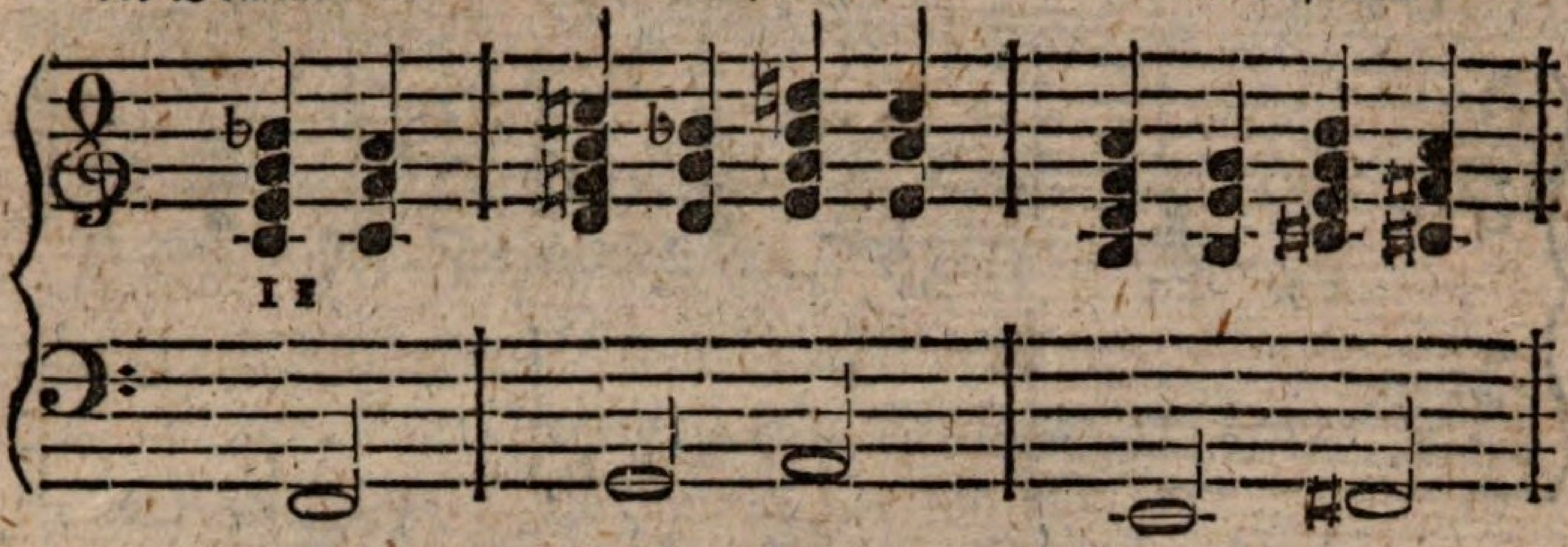
II. Der Undecimenaccord, deſſen wahre Intervalle Quinte, Septime, None, Undecime ſind, iſt ebenfalls fünfſtimmig, z. B.



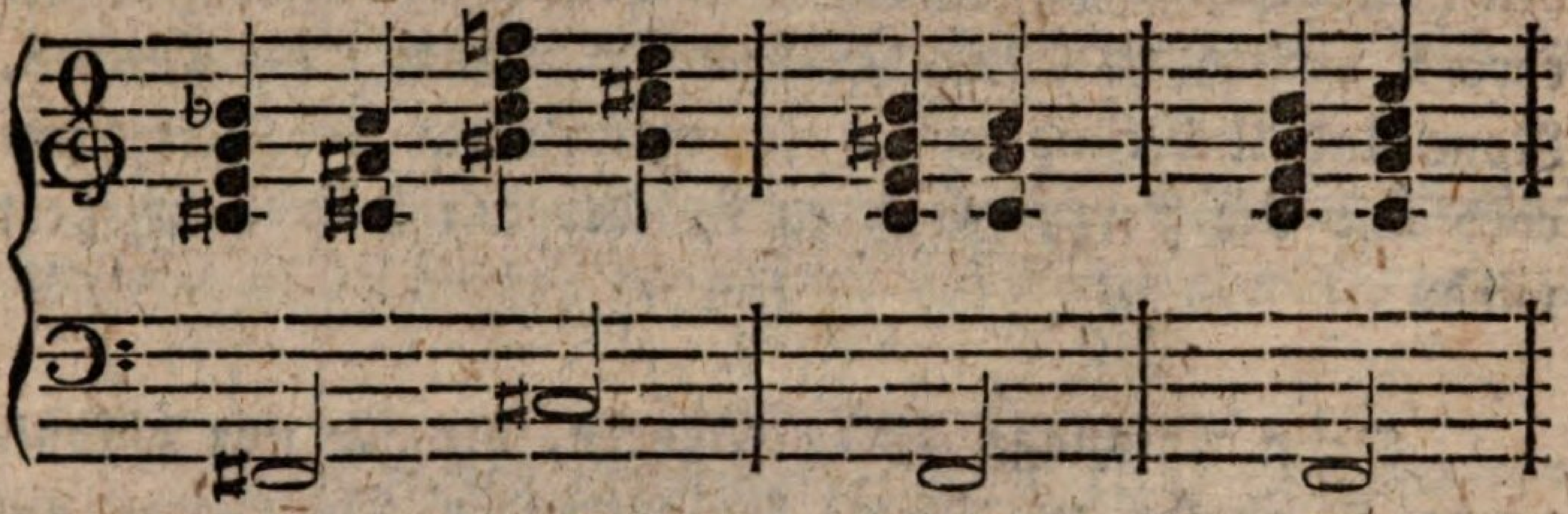
und wird mit $\substack{9\\4}$ oder 4, $\substack{5\\4}$, $\substack{7\\2}$ beziffert.

Er iſt eben ſo verſchieden als die Septimenaccorde, von denen er gemacht wird.

Septimenaccord der Dominante. — Der kleine Dreiklang mit kleiner Septime. — Verminderter Dreiklang mit kleiner Septime.



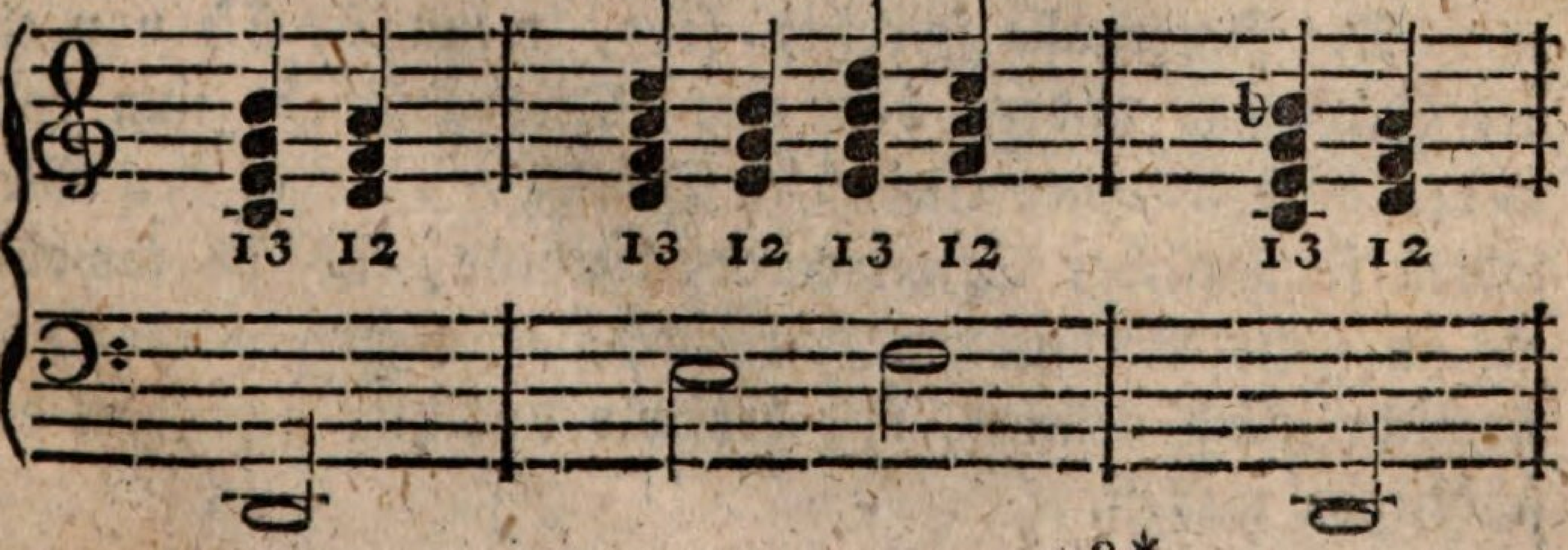

Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime. — Uebermäßiger Dreiklang mit großer Septime. — Großer Dreiklang mit großer Septime.



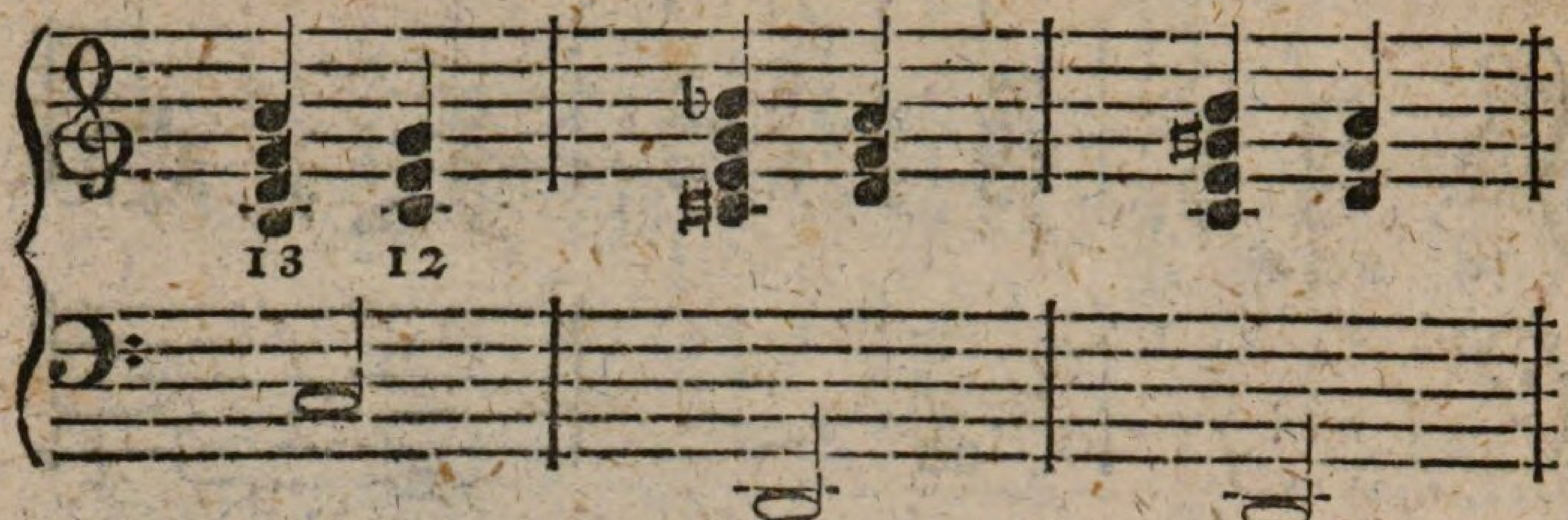
Aus dem fünfſtimmigen Undecimenaccorde bleibt bald die Septime, bald die None, bald die Quinte heraus und er wird dann vierſtimmig. Läßt man die Septime und None zugleich heraus, ſo wird er dreiſtimmig.

III. Der Terzdecimenaccord, deſſen wahre Intervalle Septime, None, Undecime, Terzdecime ſind, wird gewöhnlich mit 9 7 6 4, oder 7 6 4 2, 9 6 4, 7 6 4, auch 7 6 3 beziffert, wo alsdann die 6 die Terzdecime, die 4 die Undecime und die 2 die große None vorſtellt. Er iſt ebenfalls fünfſtimmig und nach den verſchiedenen Septimenaccorden verſchieden. Z. B.

Großer Dreiklang mit großer Septime. — Kleiner Dreiklang mit kleiner Septime. — Großer Dreiklang mit kleiner Septime.



Verminderter Dreiklang mit kleiner Septime. | Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime. | Uebermäßiger Dreiklang mit großer Septime.




Läßt man bei dem Terzdecimenaccorde die Septime oder None heraus, ſo wird er vierſtimmig. Nimmt man den untergeſchobenen Accord G h d f und den Septimenaccord F as c es übereinander und läßt alsdann die Quinte, None und Undecime weg, ſo entſteht ein Terzdecimenaccord mit der Terz, G h es f, der mit 3 6 7 beziffert wird.

§. 5.

Beim Anſchlage dieſer Accorde, die alle nur diſſonirende Vorhalte zu einem konſonirenden Dreiklange auf demſelben Baßtone ſind, wird man finden, daß ſie nicht alle fünfſtimmig gebraucht werden können, ſondern daß bald das eine, bald das andere Intervall herausbleiben muß, wenn das Gehör nicht zu ſehr beleidigt werden ſoll, ja einige kommen ſogar nur bei liegendem Baſſe als Wechſelnote vor. Bei der Fortſchreitung der Intervalle wird darüber noch einiges vorkommen.

## Sechſtes Capitel.

### Von der harmoniſchen Fortſchreitung der Intervalle.

§. 1.

Die Intervalle ſchreiten fort, wenn ſie ſich von einer Stufe zur andern bewegen. Dies geſchieht nun entweder bloß in einer einfachen Melodie, oder in den Melodien ſämmtlicher Stimmen der Accorde, für ſich ſowohl, als in ihrer Verbindung betrachtet, was wir hormoniſche Fortſchreitung nennen, mit der wir uns hier beſonders beſchäftigen wollen.

§. 2.

Da die Intervalle in Conſonanzen und Diſſonanzen eingetheilt werden, ſo zerfällt dieſe Lehre in zwei Abſchnitte, und wir handeln

A. Von der Fortſchreitung der Conſonanzen,
B. Von der Fortſchreitung der Diſſonanzen.

§. 3.

A. Die Fortſchreitung der Conſonanzen iſt auf dreierlei Art möglich:

1) durch die gerade Bewegung, wo alle Stimmen eines Accords zugleich auf- oder abwärts gehen;

2) durch die Gegenbewegung, wenn eine Stimme heraufgeht, während die andern heruntergehen, und ſo umgekehrt;

3) durch die Seitenbewegung, wenn, während die eine Stimme liegen bleibt, die andern auf- oder abwärts gehen.

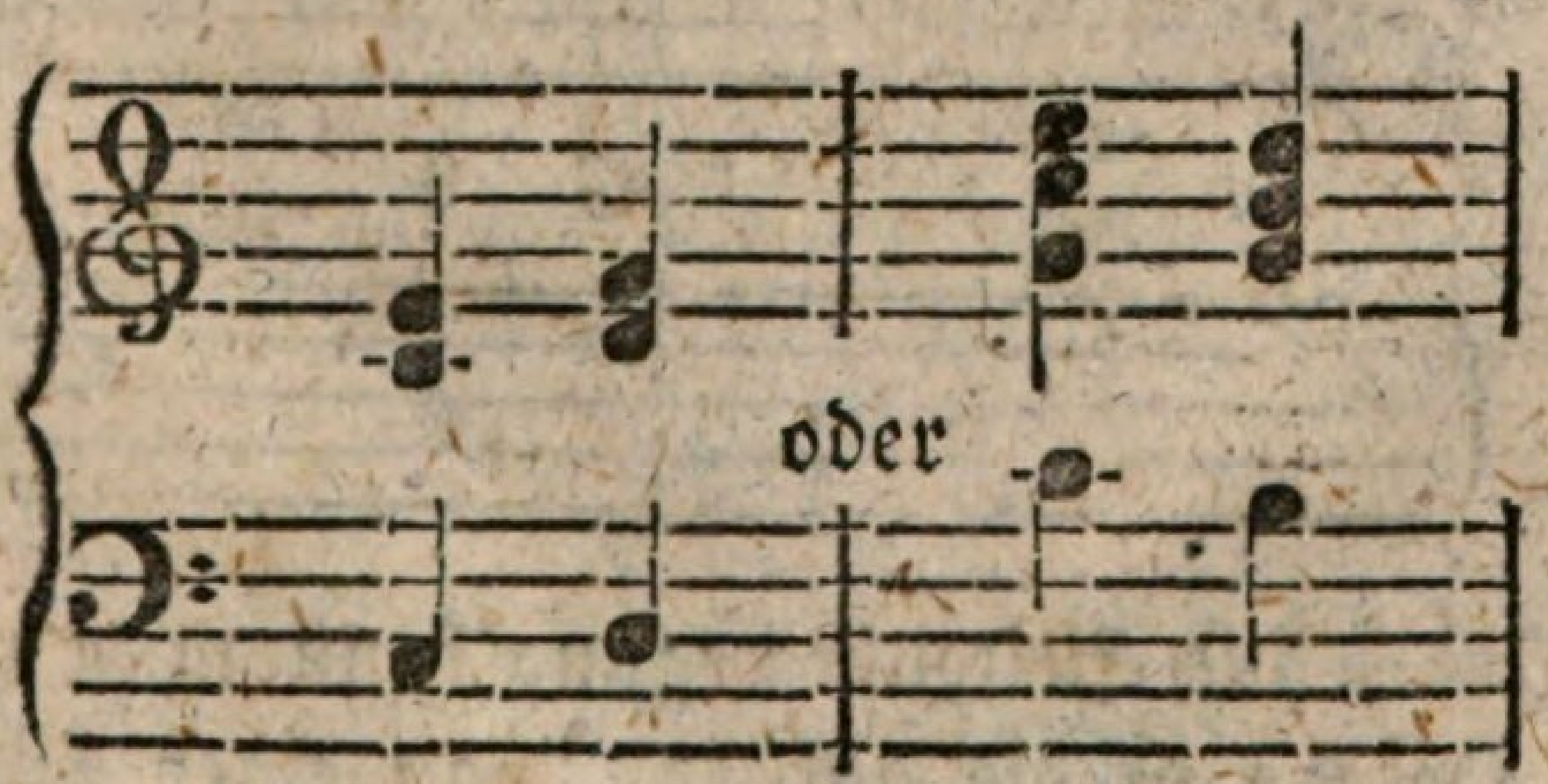
§. 4.

In der erſten Bewegung dürfen keine vollkommnen Conſonanzen hinter einander folgen, und man kann auch nicht von einer unvollkommnen zu einer vollkommnen Conſonanz gehen; aber in den beiden andern Bewegungen kann man von einer vollkommnen zu einer vollkommnen, von einer unvollkommnen zu einer unvollkommnen Conſonanz gehen.

§. 5.

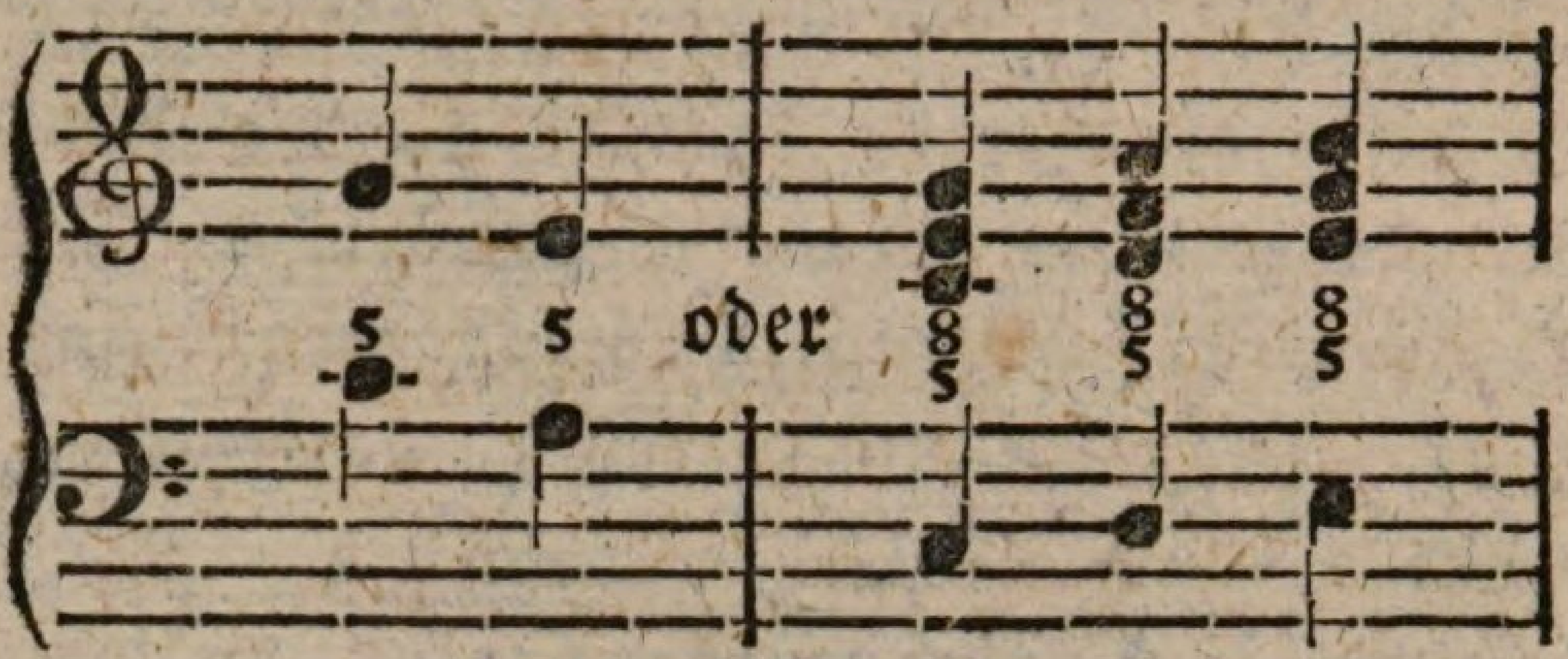
Aus dieſen allgemeinen Regeln fließen folgende beſondere Regeln.

1) Man darf weder zwei Octaven, noch zwei Einklänge in der geraden Bewegung hinter einander folgen laſſen, weil ſonſt offenbare Octaven entſtehen, die einen widrigen Eindruck auf das Gehör machen. Z. B.

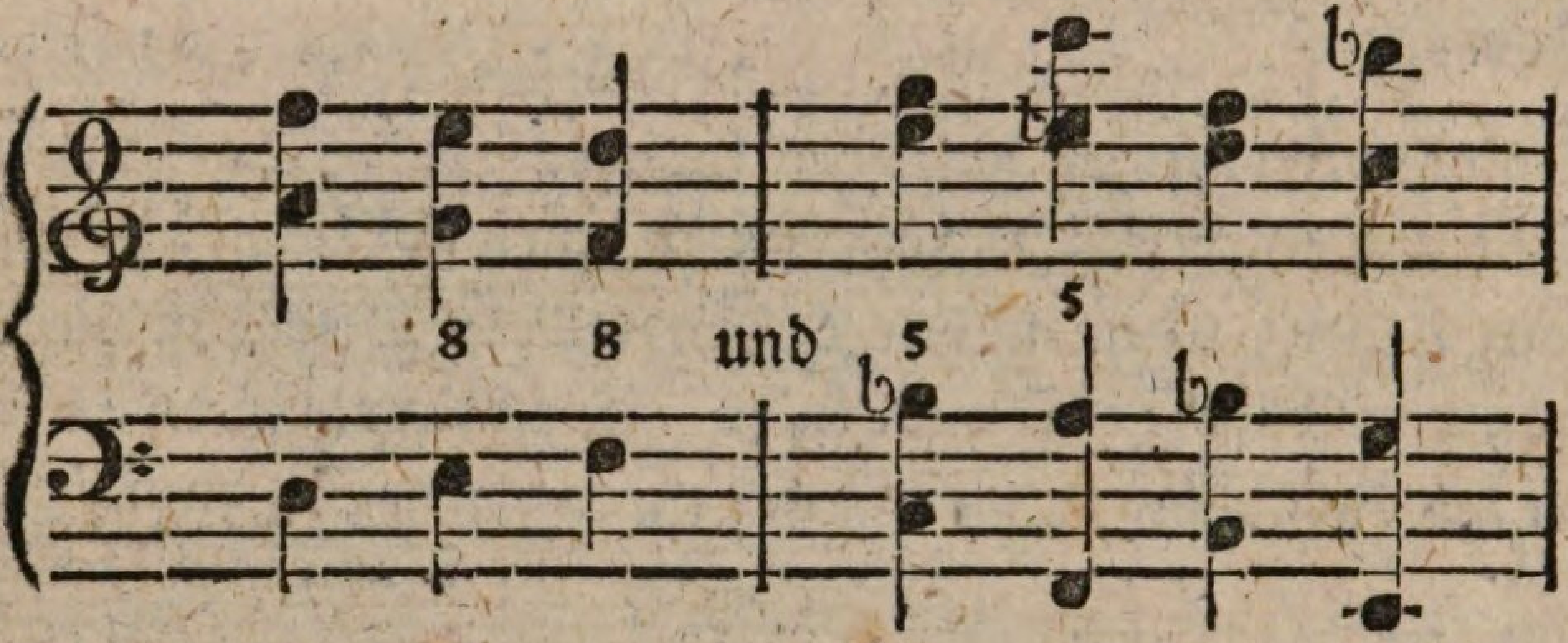


Das Uniſono in einigen oder allen Stimmen eines Tonſtücks iſt dahin nicht zu rechnen, ſondern, mit Nachdruck gebraucht, öfter von guter Wirkung und alſo völlig erlaubt.

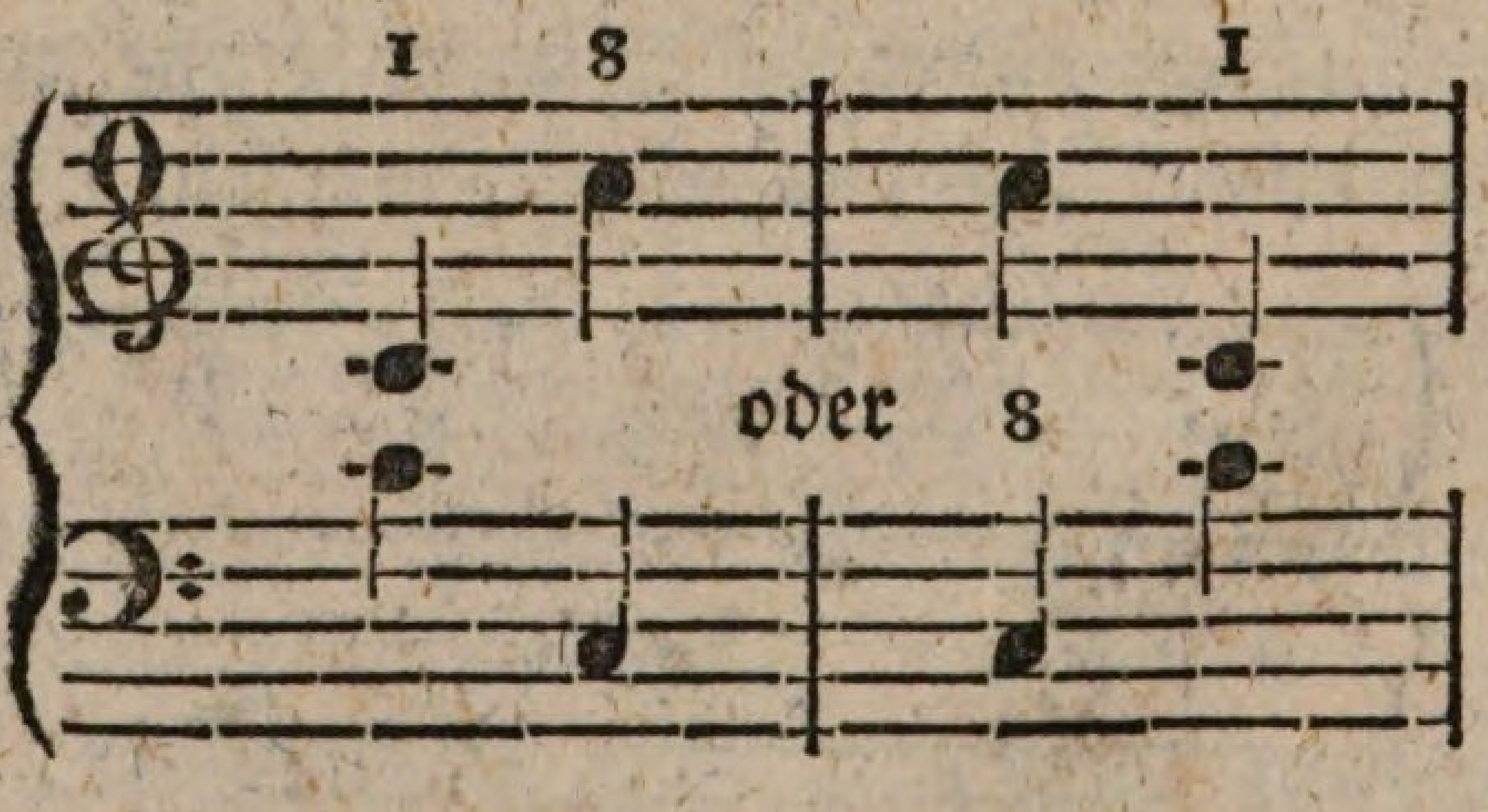
2) Man darf in der geraden Bewegung nicht zwei reine Quinten auf einander folgen laſſen, weil man ſonſt offenbare Quinten machen würde, die dem Gehöre eben ſo widrig ſind, als offenbare Octaven.




3) Man kann in der Gegenbewegung zwei Octaven oder auch zwei Quinten auf einander folgen laſſen. Z. B.




4) Man kann von dem Einklange in die Octave, und von der Octave in den Einklang in der Gegenbewegung gehen. Z. B.




5) Durch die Seitenbewegung kann man ohne Furcht von einer Octave in die andere, von einer Quinte in die

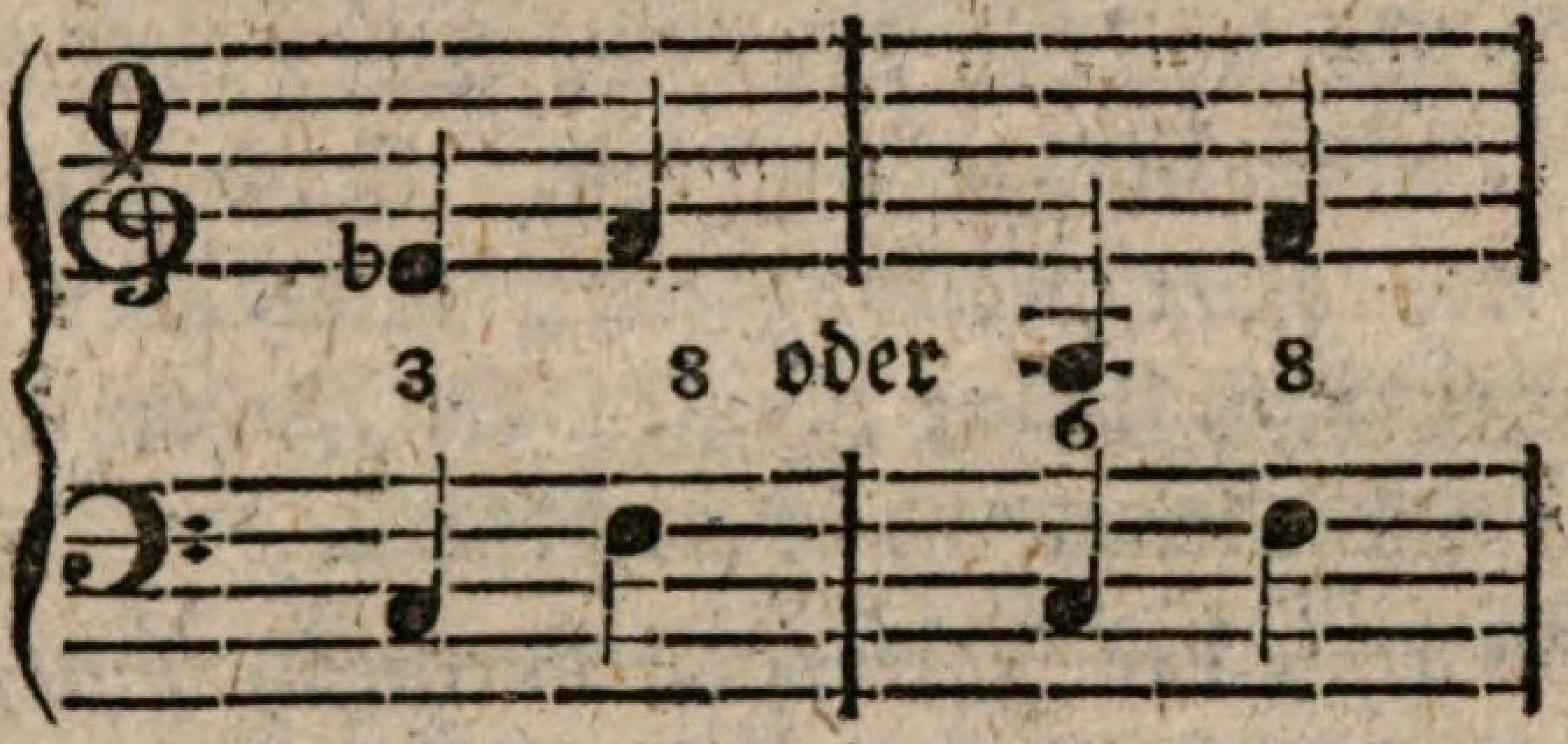
andere, von der Quinte in die Octave oder den Einklang, und aus dieſem wieder in die Quinte gehn.

6) Zwei Quinten von verſchiedener Art können ſtu-fen- oder ſprungweiſe in allen drei Bewegungen auf ein-ander folgen. Z. B. eine reine und verminderte Quinte.

7) Von der Octave, dem Einklange und der Quinte kann man in die große und kleine Terz und große und kleine Sexte durch alle drei Bewegungen gehen.

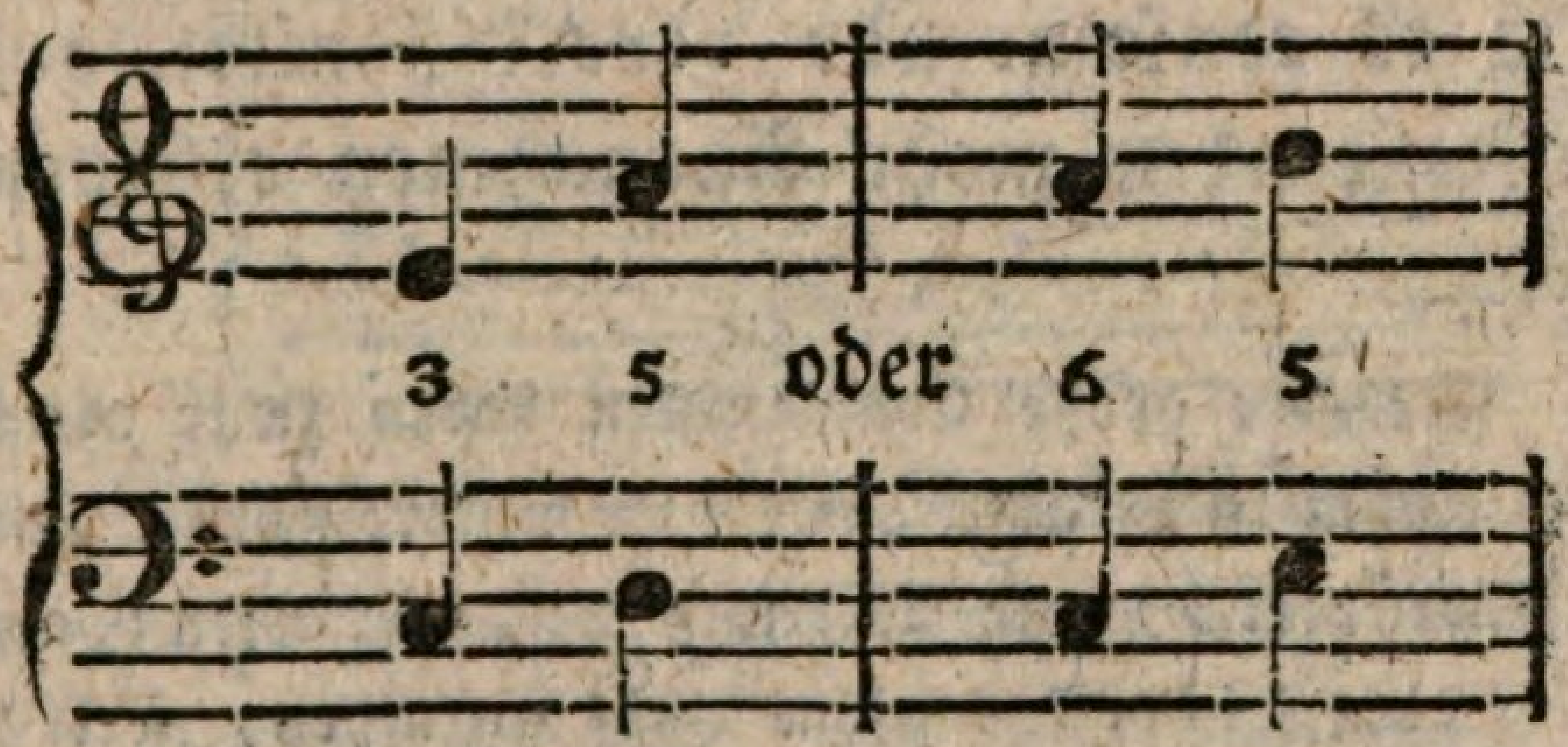
8) Von der großen und kleinen Terz oder Sexte muß man in der Gegen- und Seitenbewegung in die Oc-tave und den Einklang gehen.

In der geraden Bewegung entſtehen verdeckte Octa-ven. Z. B.




9) Von der großen und kleinen Terz geht man in die Quinte nur durch die Gegen- und Seitenbewegung.

In der geraden Bewegung entſtehen verdeckte Quin-ten. Z. B.




10) Von einer Terz zur andern, von einer Sexte zur andern, von der Terz zur Sexte und von der Sexte zur Terz geht man durch alle drei Bewegungen.

§. 6.

Bei der Anwendung dieſer Regeln hat man noch auf folgende Umſtände Rückſicht zu nehmen:

1) Ob der Satz zwei- oder mehrſtimmig iſt. Manche Fortſchreitung iſt in einem mehrſtimmigen Satze gut, die im zweiſtimmigen nicht gebraucht werden kann, und ſo umgekehrt.

2) Ob die Fortſchreitung in den äußern Stimmen oder in den Mittelſtimmen gemacht wird.

Wenn die Fortſchreitung in den äußern Stimmen gemacht wird, ſo iſt ſie mehr beſchränkt, als in den Mittelſtimmen.

3) Ob das Zeitmaaß ſchnell oder langſam iſt, weil manche Fortſchreitung im langſamen Zeitmaaße gut iſt, die im ſchnellen nicht gebraucht werden kann, und auch umgekehrt.

4) Ob ſich zwiſchen den Intervallen längere oder kürzere Pauſen oder Abſätze befinden. Nach einem längern Abſatze iſt jede Fortſchreitung gut, nicht aber nach einem kurzen; daher auch kleine Pauſen den Fehler der offenbaren Quinte und Octave nicht verbeſſern.

5) Ob eins der Intervalle durchgeht, oder ob beide anſchlagende Harmonie geben. Durchgehende Intervalle haben mehr Freiheit.

6) Ob man accompagnirt oder componirt. Im letztern Falle darf man ſich weniger erlauben, als in dem erſtern.

7) Ob es conſonirende oder diſſonirende Sätze ſind, weil die diſſonirenden mehr Ausnahmen erleiden, als die conſonirenden.

Anmerk. Mehrere große Componiſten haben zwar abſichtlich mehrere reine Quinten in gerader Bewegung hintereinander geſetzt, wo ſie zu ihrem Zwecke eine gute Wirkung hervorbringen; aber Anfängern kann ich eine ſolche Ausnahme nicht anrathen, weil zu ihrem Gebrauch ſchon eine Meiſterhand gehört.

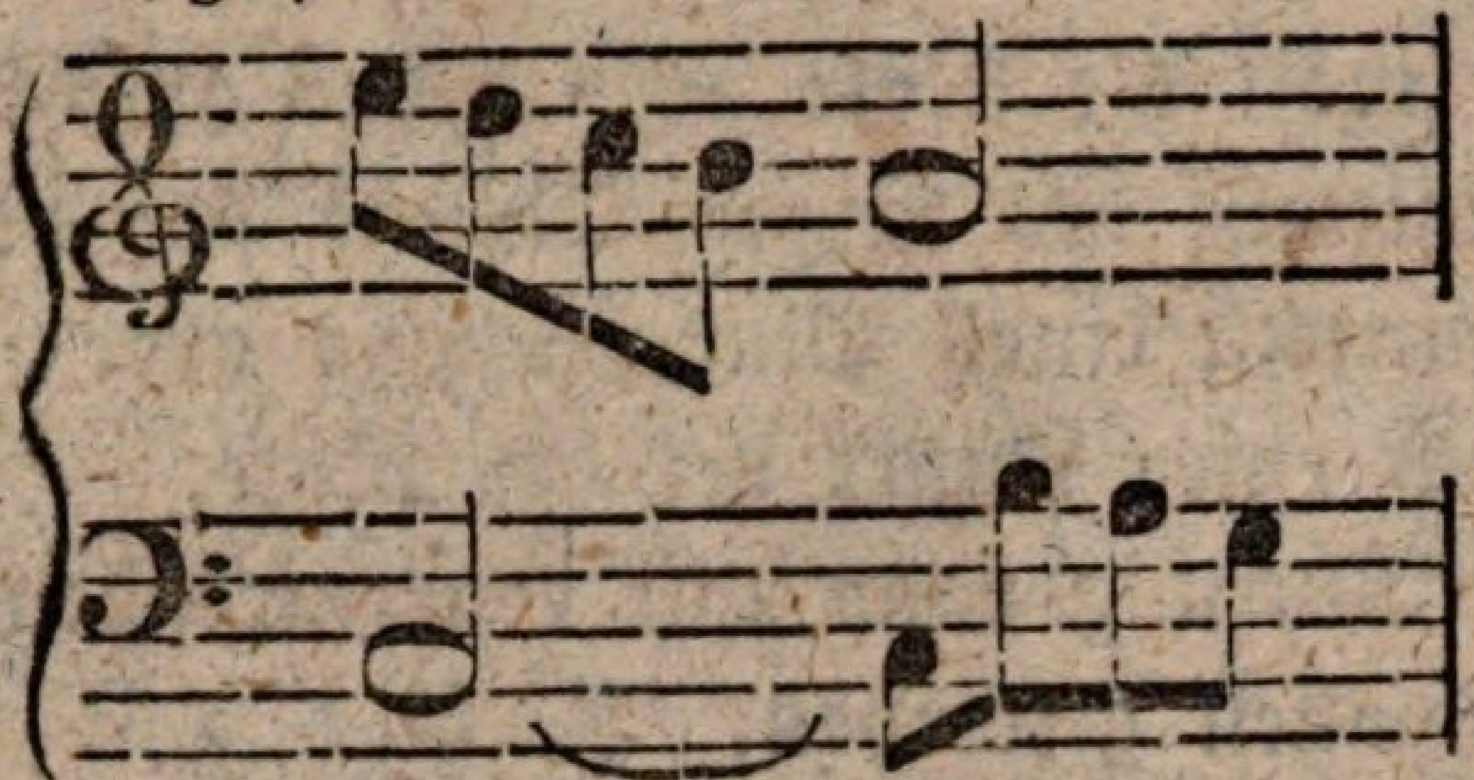
## §. 7.

B. Die Fortſchreitung der Diſſonanzen geſchieht auf dreierlei Art:

1) Vermittelſt des Durchganges.
2) Vermittelſt des Wechſelganges.
3) Vermittelſt der Rückung.

§. 8.

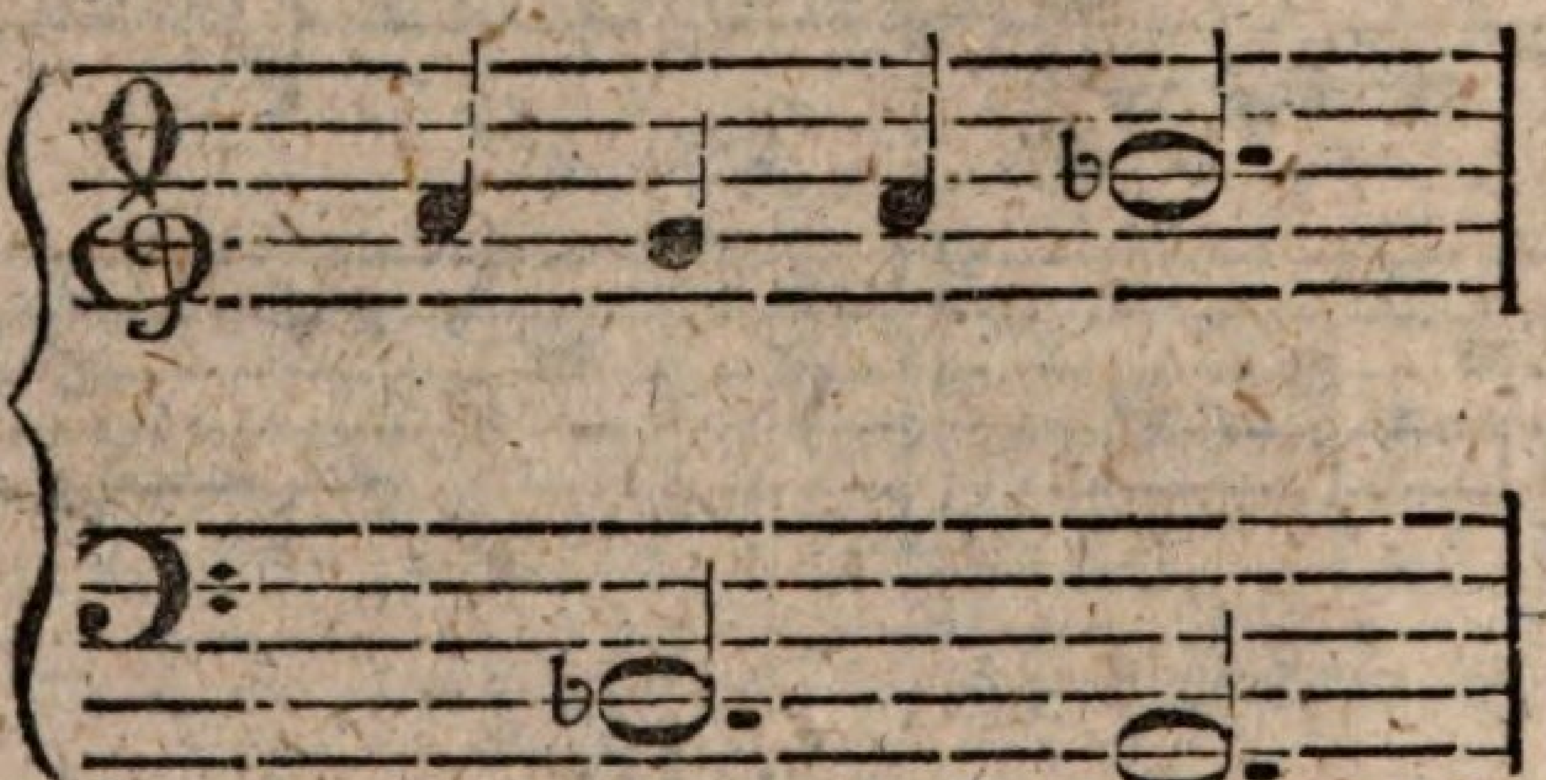
Der **Durchgang** entſteht, wenn zu einer Harmonie zwei Noten hinter einander in der Melodie gemacht werden, wovon die zweite nicht in der Harmonie enthalten iſt. Die durchgehende Note kann ſowohl conſoniren als diſſoniren.



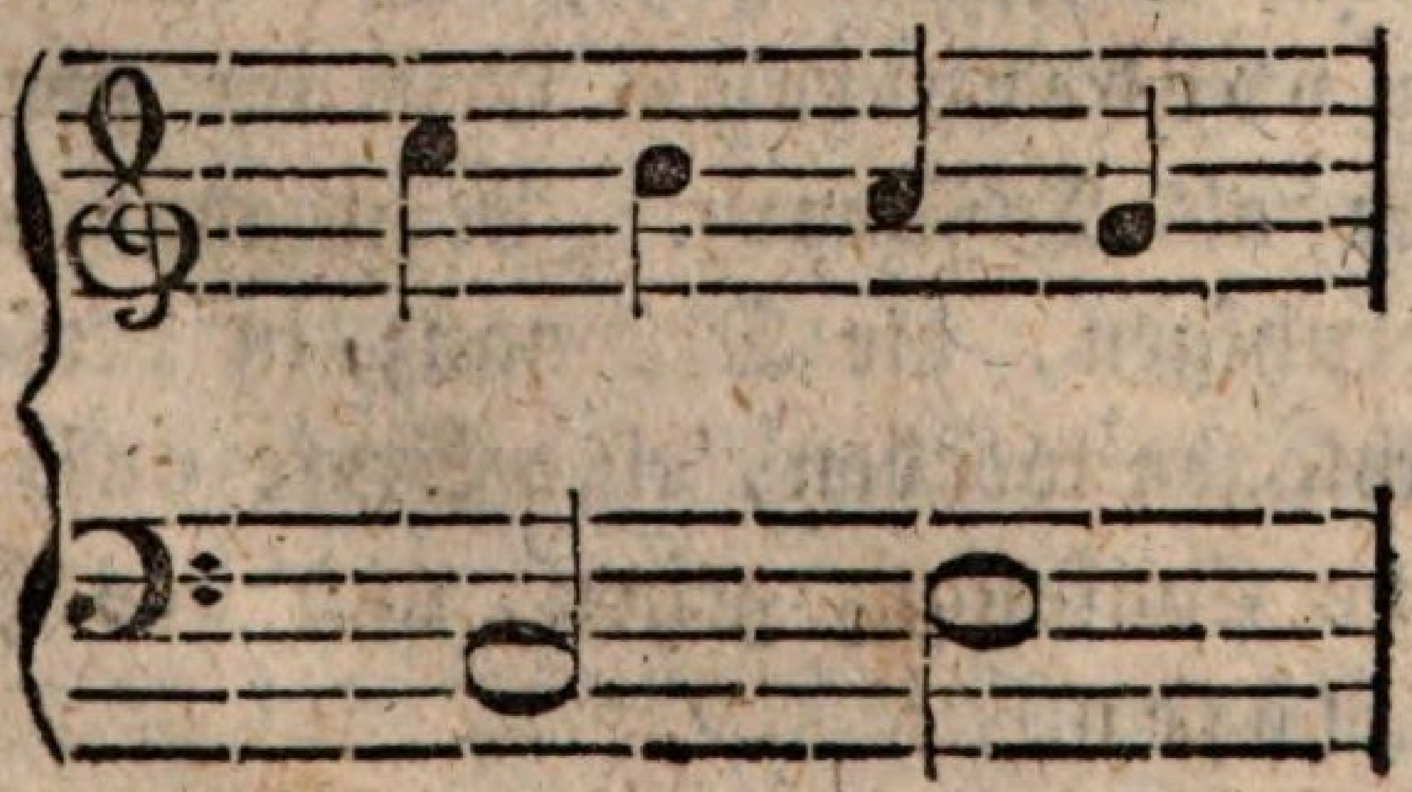
Von der Hauptnote zur durchgehenden Ncte muß man ſtufenweiſe und nicht ſprungweiſe gehen, obgleich auch hier noch Ausnahmen ſtatt finden.

§. 9.

Der **Wechſelgang** beſteht darin, wenn zu einer Harmonie zwei Noten hinter einander in der Melodie gemacht werden, wovon die erſte nicht in der Harmonie enthalten iſt. Auch die Wechſelnoten können ſowohl conſoniren als diſſoniren, und müſſen nach der Regel ſtufenweiſe gehen. Z. B.



Die Wechſelnoten und durchgehenden Noten können in einem Satze mit einander abwechſeln, ſo daß man bald von einer Hauptnote auf eine durchgehende, und wieder durch eine Wechſelnote auf die Hauptnote kommt. Z. B.

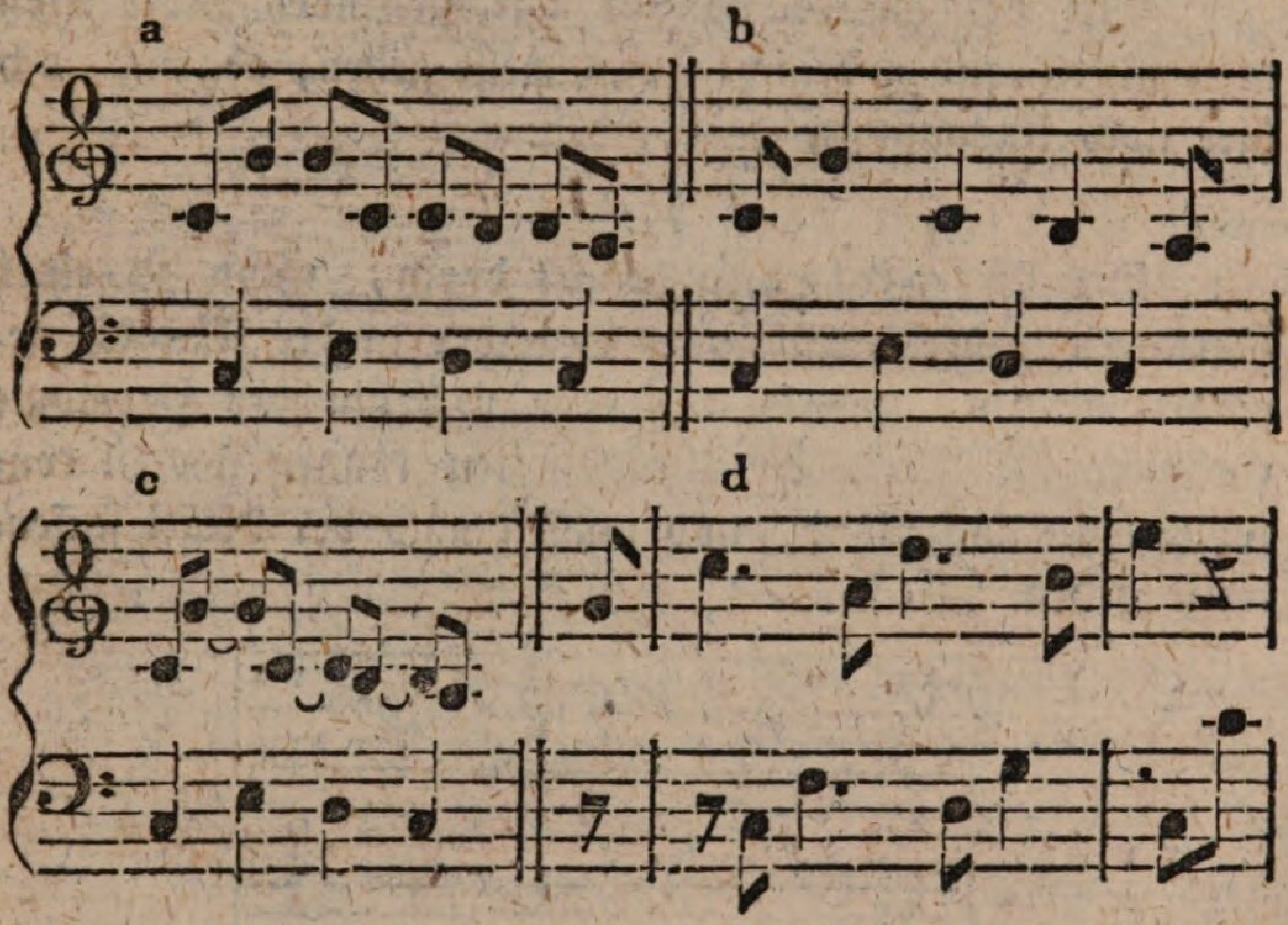


§. 10.

Die *Syncopation* oder *Rückung* beſteht darin, daß man die Note auf derſelben Stufe ſo wiederholt, daß ſie aus einem ſchlimmen Takttheile in einen guten Takt verſetzt wird, und zwar ſo,

a) daß man die Note aufs Neue anſchlägt,
b) vermittelſt des eignen Werths der Note,
c) vermittelſt eines Bindezeichens oder
d) durch einen Punkt bei der Note.

Die Rückung kann mit conſonirenden und diſſonirenden Intervallen geſchehen. Z. B.




§. 11.

Die Note, welche wiederholt werden ſoll, muß bei der diſſonirenden Rückung erſt als Conſonanz angeſchlagen werden, ehe ſie als Diſſonanz gehört wird, wie man aus vorhergehendem Beiſpiele ſieht, und das nennt man *die Diſſonanz vorbereiten*. Erſt im zweiten Anſchlage hört man ſie als Diſſonanz. Nun muß aber, um das Gehör zu beruhigen, die Diſſonanz, in derſelben Stimme, wo ſie angeſchlagen worden, eine Stufe auf- oder abwärts wieder in eine Conſonanz gehen, und das heißt *die Diſſonanz auflöſen*.

Es iſt demnach bei der diſſonirenden Rückung zu bemerken:

1) die Vorbereitung der Diſſonanz,
2) der Anſchlag der Diſſonanz,
3) die Auflöſung derſelben.

Die Vorbereitung geſchieht im Auftakte (Arſi) oder ſchlimmen Taktheile; der Anſchlag im Niederſchlage (Theſi), guten Taktheile und die Auflöſung wieder im ſchlimmen Taktheile oder Arſi, oder auch dem ſchlimmen Taktgliede im Theſi, und zwar eine große oder kleine Secunde auf- oder abwärts.

Anmerk. Schlimmer Taktheil iſt im geraden Takte allemal die zweite Hälfte des Taktes, im ungeraden Takte der zweite oder dritte Theil des Taktes. Wird ein Taktheil in kleinere Noten getheilt, ſo ſind dies Taktglieder. Das erſte von zweien oder dreien iſt das gute und das zweite oder dritte das ſchlimme Taktglied.

## §. 12.

Da die Diſſonanzen nicht alle von gleicher Härte ſind, ſo geht öfter eine härtere Diſſonanz bei ihrer Auflöſung in eine gelindere über, und man ſagt daher, daß ſich eine Diſſonanz nicht nur in eine Conſonanz, ſondern auch wohl in eine andere Diſſonanz auflöſe.

## §. 13.

Bisweilen wird eine Diſſonanz nicht ſogleich aufgelöſt, ſondern bleibt auch bei dem folgenden Anſchlage noch Diſſonanz und wird dann erſt aufgelöſt, das heißt, die Auflöſung wird aufgehalten; werden aber vor der Auflöſung die Stimmen verwechſelt, ſo wird dadurch die Auflöſung verſteckt, wovon man Exempel bei dem Septimenaccorde findet.

## §. 14.

Um im allgemeinen ſogleich zu wiſſen, wohin jede Diſſonanz ihrer Natur nach aufgelöſt werden müſſe, ſo merke man:

1) Jede Diſſonanz als vermindertes Intervall, muß abwärts,
2) jede Diſſonanz als kleines Intervall, abwärts,

3) jede Diſſonanz als großes Intervall, bald auf= bald abwärts, und

4) jede Diſſonanz, als übermäßiges Intervall, aufwärts aufgelöſt werden.

§. 15.

Bei der Auflöſung geht eine Diſſonanz bald in das eine, bald in das andere Intervall, je nachdem der Baß entweder liegen bleibt oder ſteigt, oder fällt.

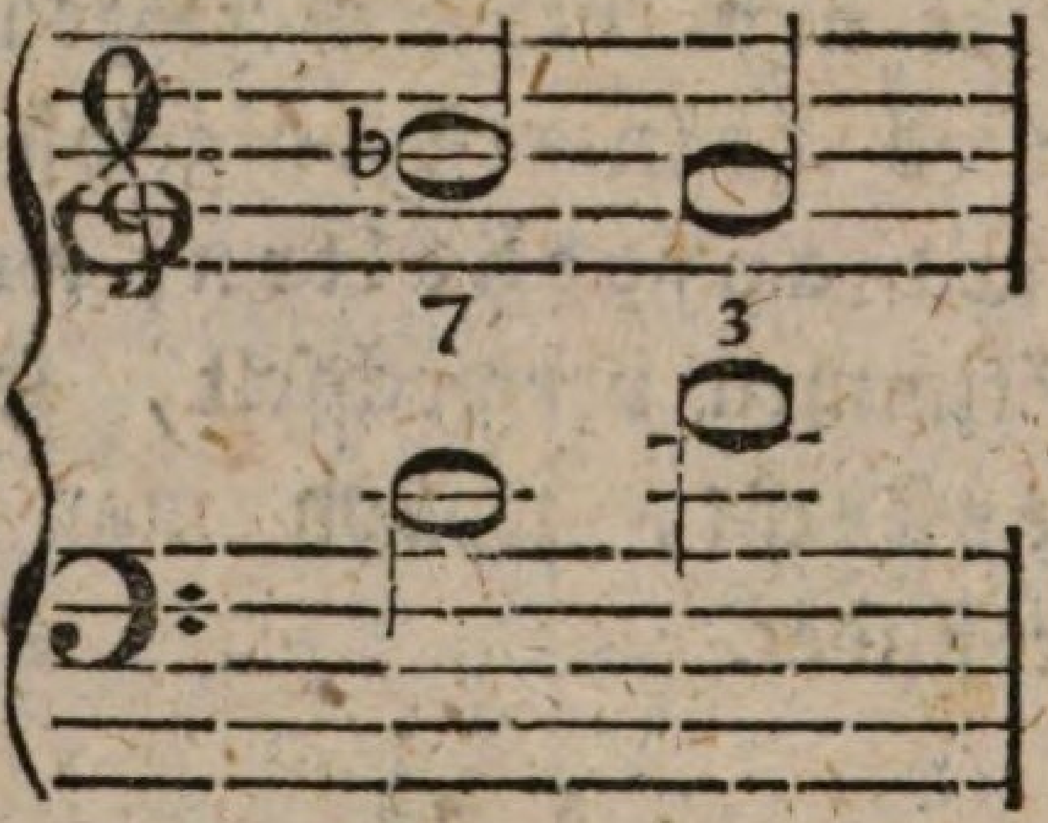
§. 16.

Die Hauptdiſſonanzen ſind, wie ſchon bekannt, die Septime, die Secunde, die Quinte im Quintſextenaccorde, die Terz im Terzquartenaccorde und die None, Undecime und Terzdecime, und überdies die verminderten und übermäßigen Intervalle, die wir der Reihe nach durchgehen wollen.

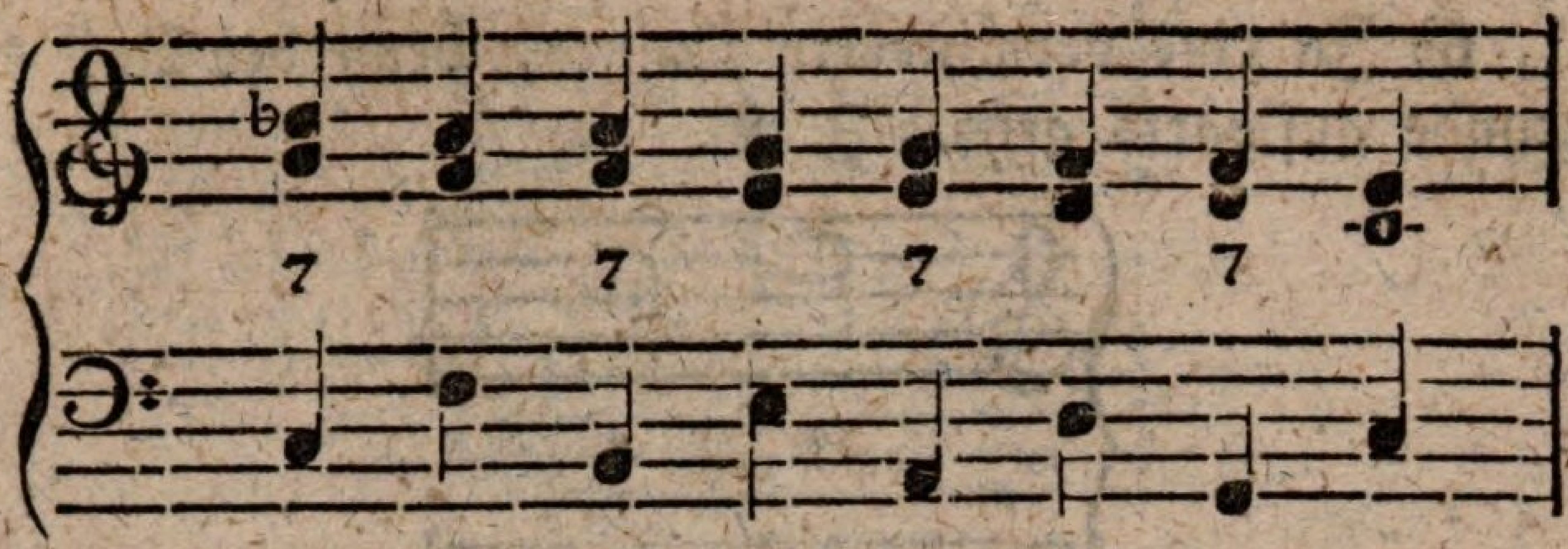
Von der Septime.

Die Septime mag groß oder klein oder vermindert ſeyn, ſo geht ſie eine Secunde abwärts und die große und kleine Septime löſet ſich ordentlicherweiſe auf:

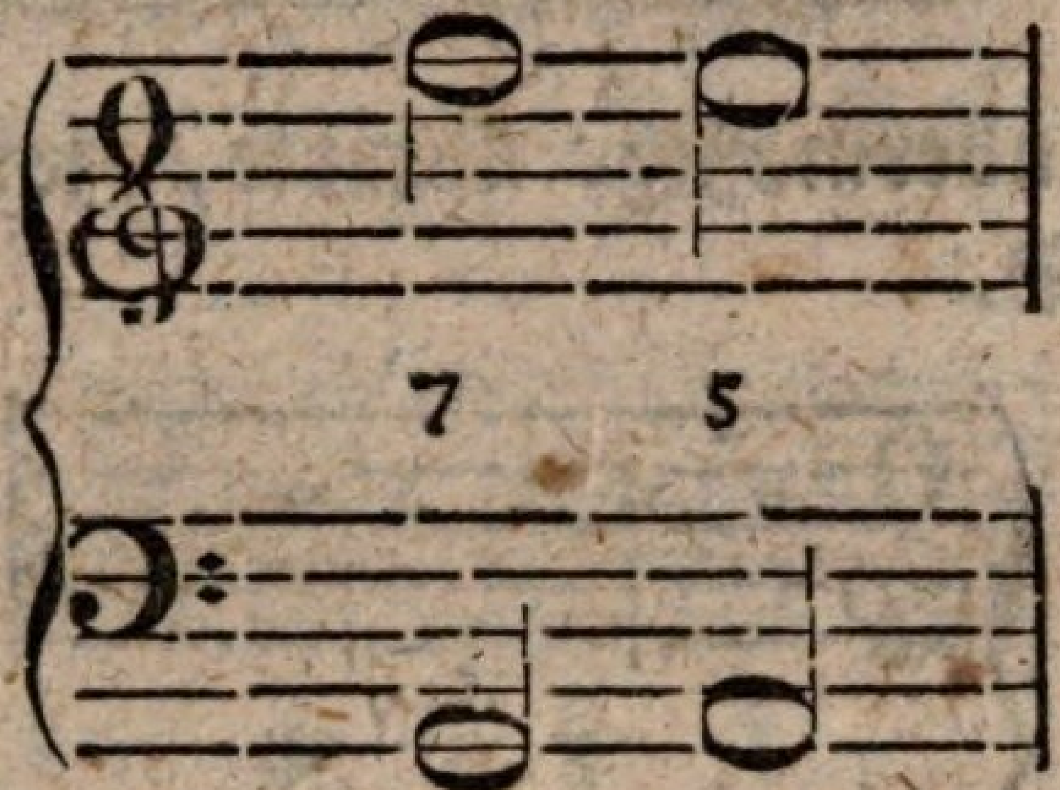
1) in die Terz, wenn der Baß eine Quinte ſteigt oder eine Quinte fällt. Z. B.



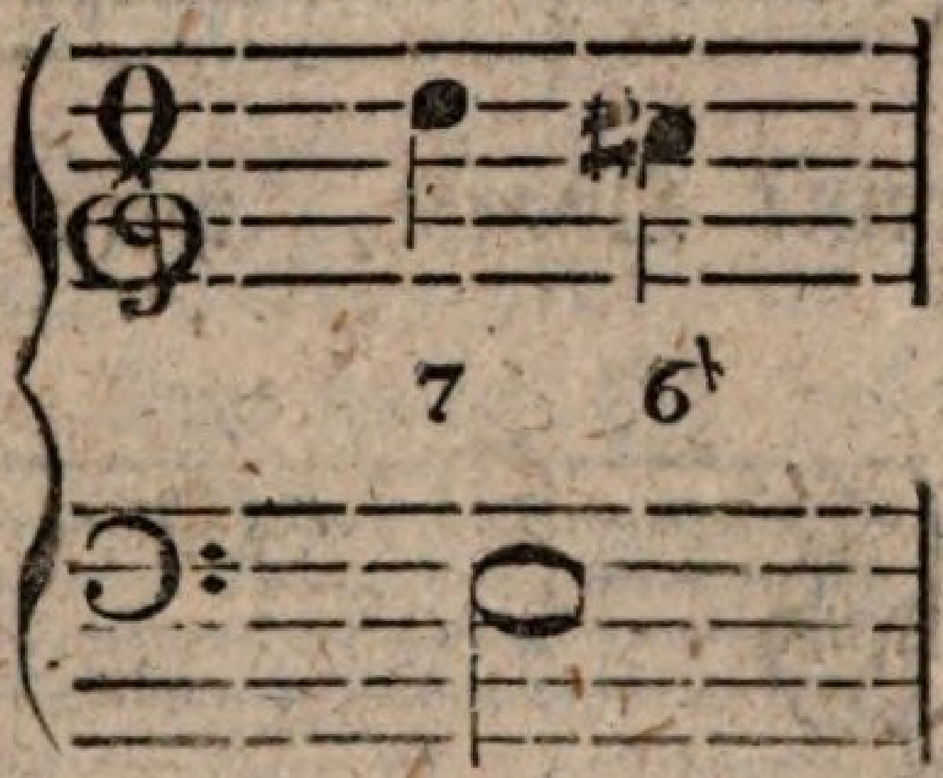
Bleibt die Terz alsdann liegen und läßt man aufs Neue den Baß eine Quarte ſteigen oder eine Quinte fallen, ſo entſteht eine Folge von Septimen in verſchiedenen Stimmen, die immer wieder in die Terz reſolviren, wenn man zum reſolviren der Accorde jedesmal die Septime ſtatt der Octave nimmt. Z. B.



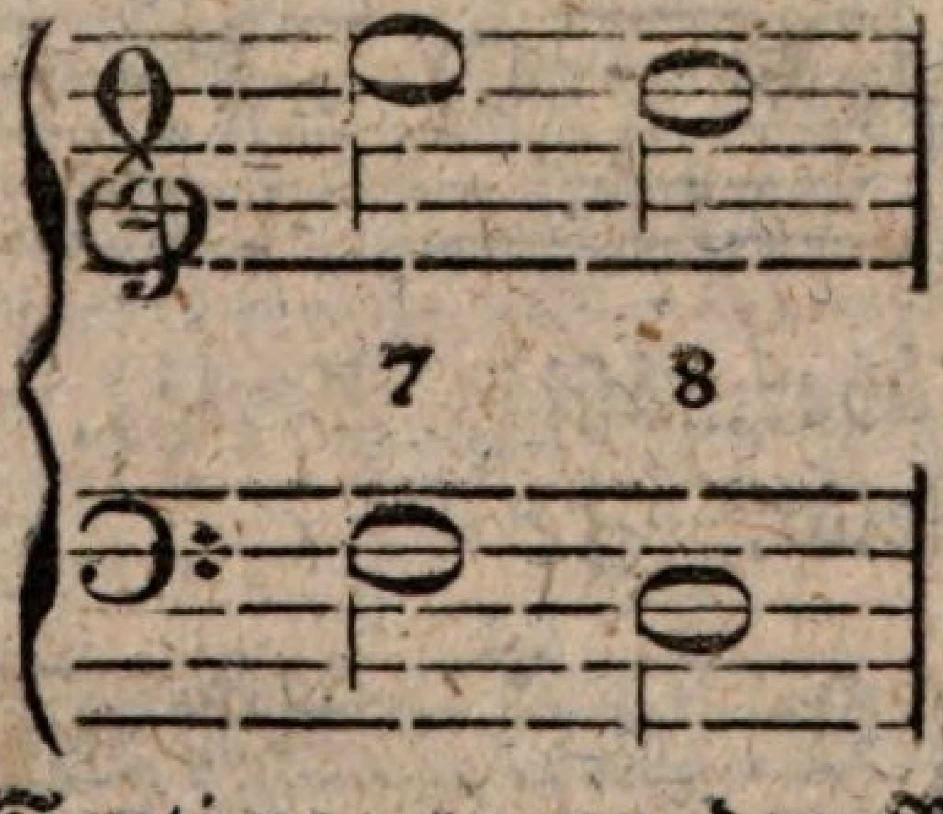

2) In die Quinte, wenn der Baß eine Secunde ſteigt. Z. B.



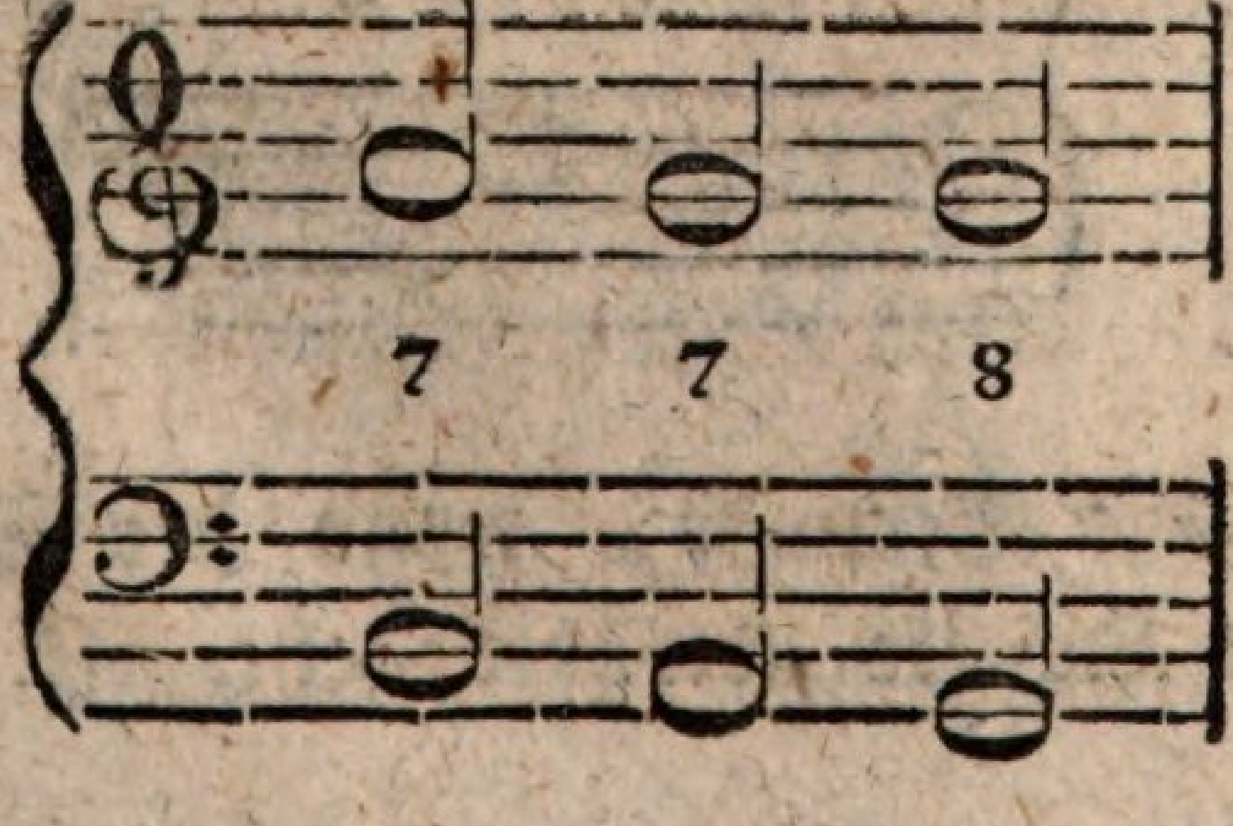

3) In die Sexte, wenn der Baß auf derſelben Stufe ſtehen bleibt. Z. B.



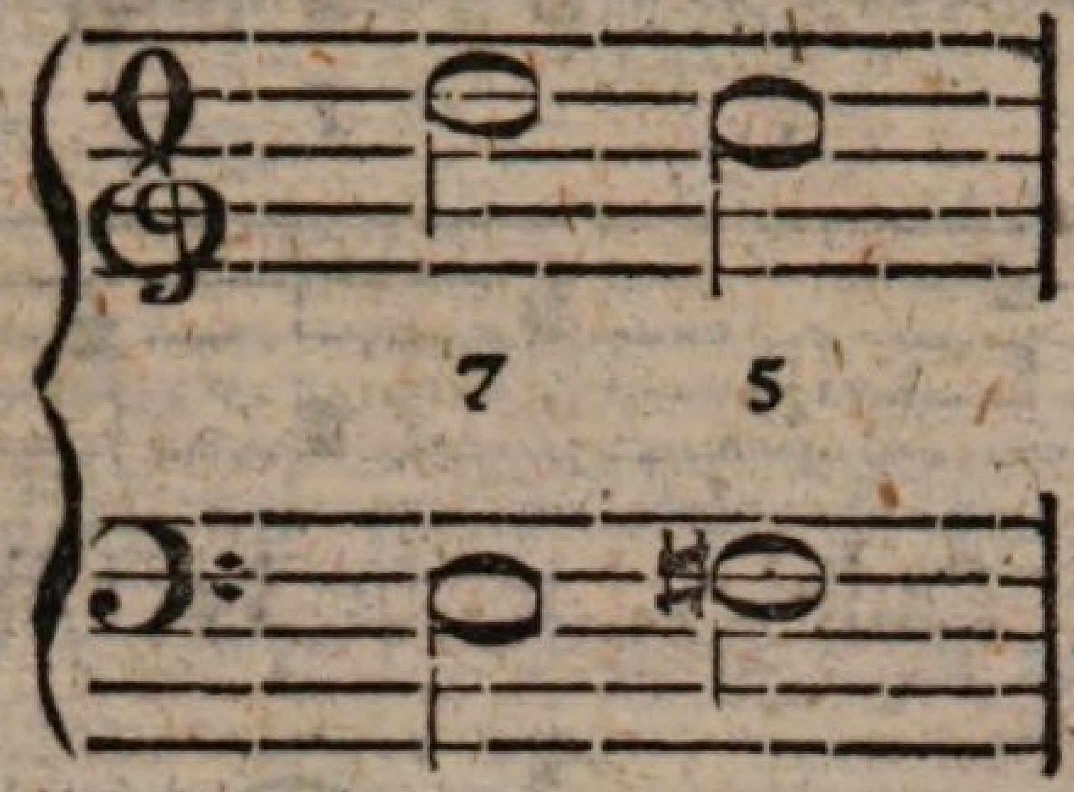

4) In die Octave, wenn der Baß eine Terz abwärts geht. Z. B.



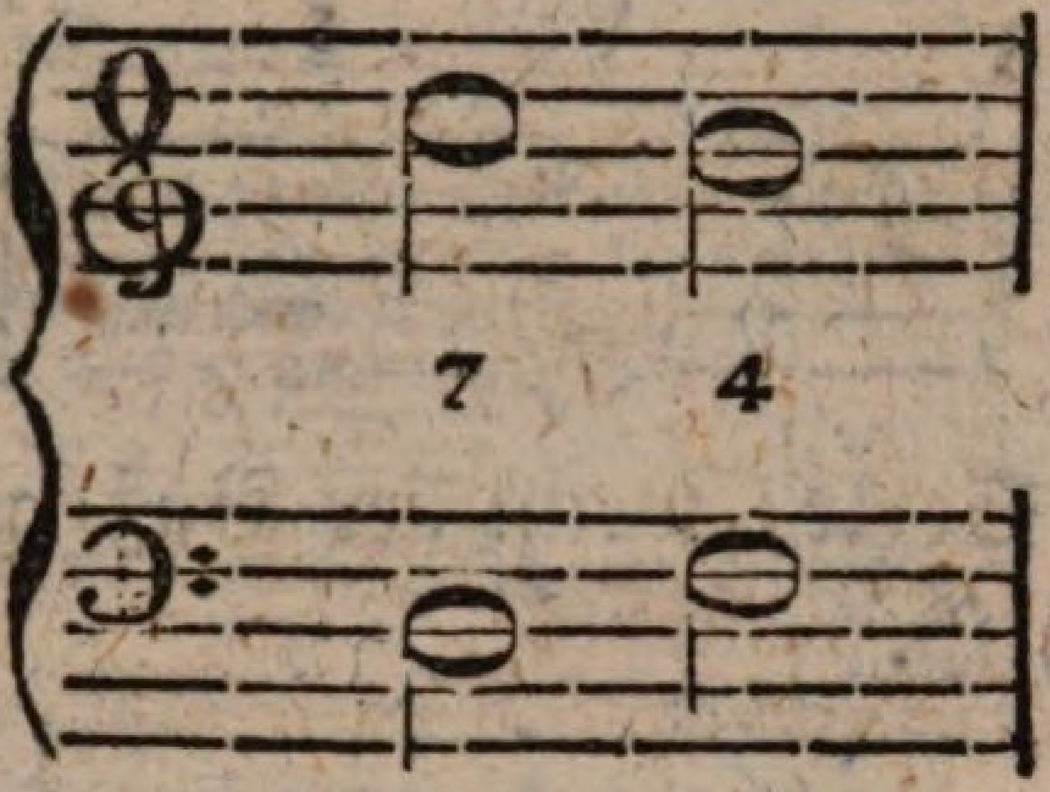

5) In eine Septime, wenn der Baß eine Stufe abwärts geht. Z. B.



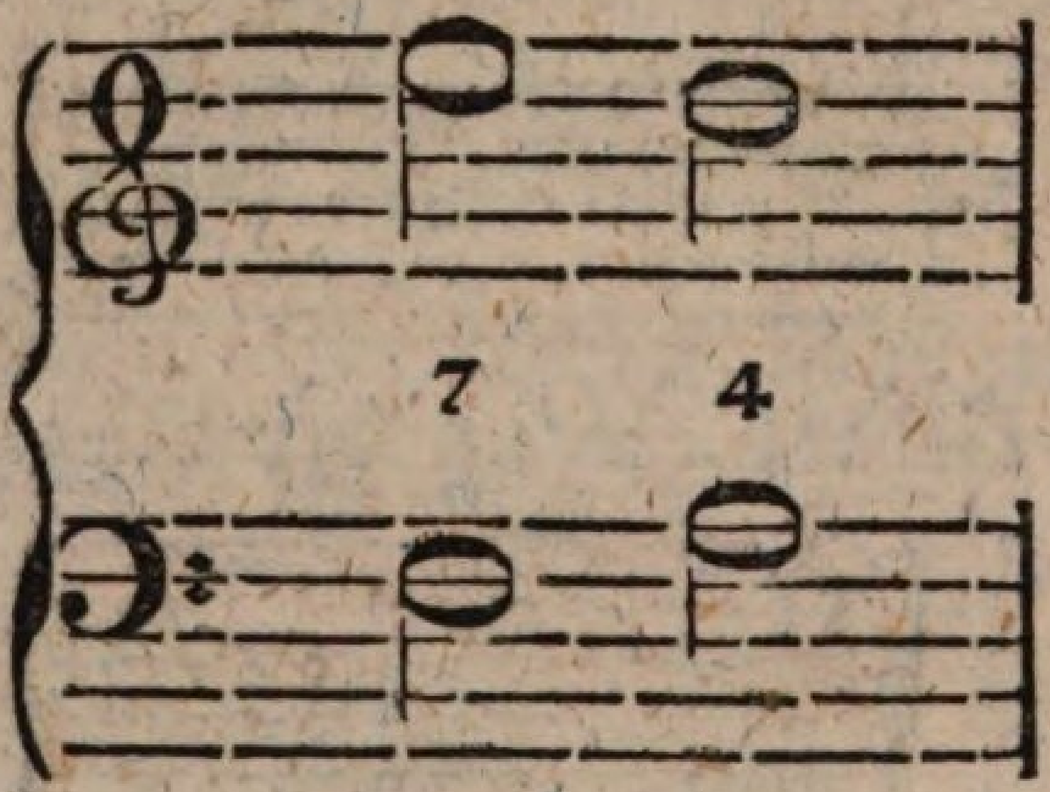
6) In eine verminderte Quinte, wenn der Baß eine Secunde aufwärts geht. Z. B.



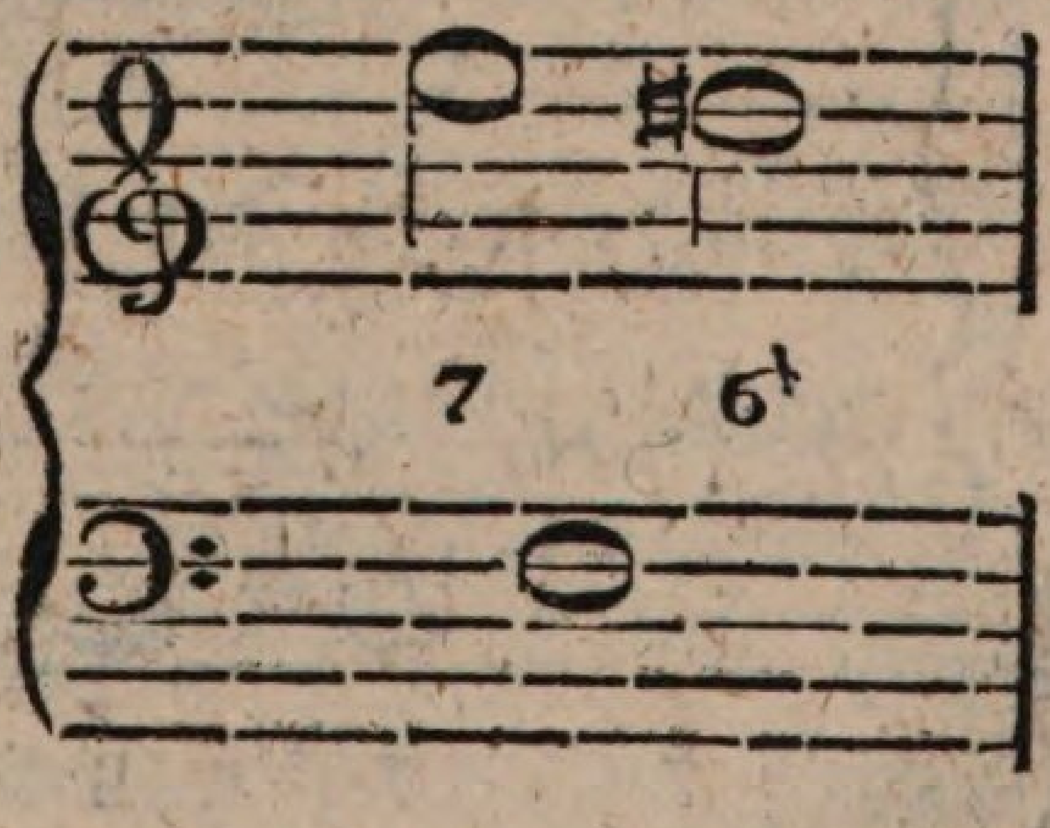

7) In die übermäßige Quarte, wenn der Baß eine Terz ſteigt. Z. B.



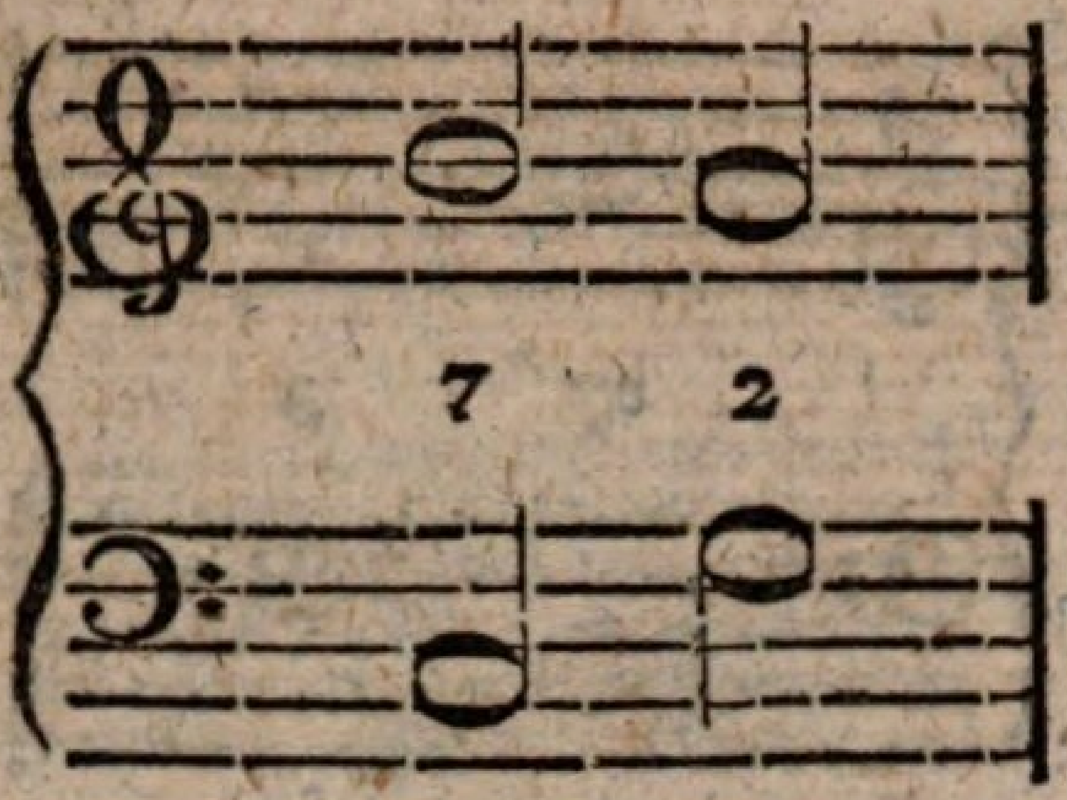

8) In die reine Quarte, wenn der Baß eine Terz ſteigt. Z. B.




9) In die übermäßige Sexte, wenn der Baß auf derſelben Stufe bleibt. Z. B.



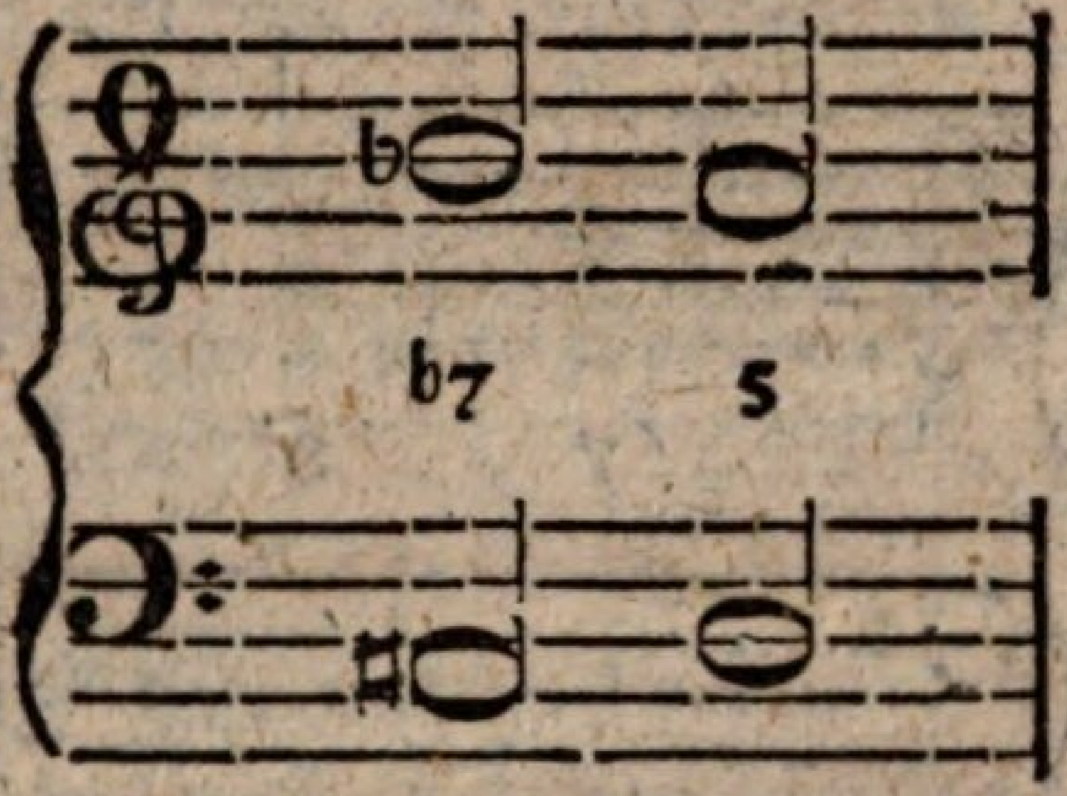

10) In die Secunde, wenn der Baß eine Quinte auf- oder eine Quarte abwärts geht. Z. B.



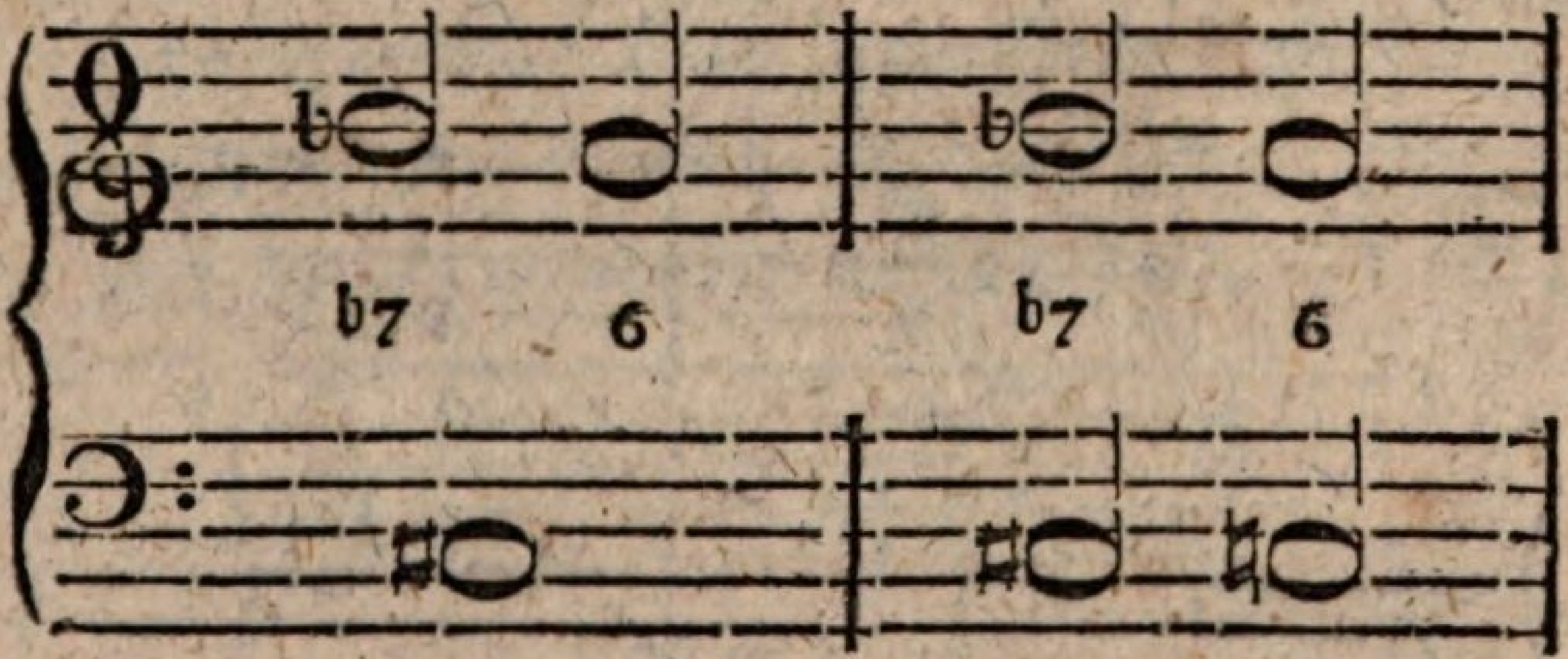

§. 18.

Die verminderte Septime geht:

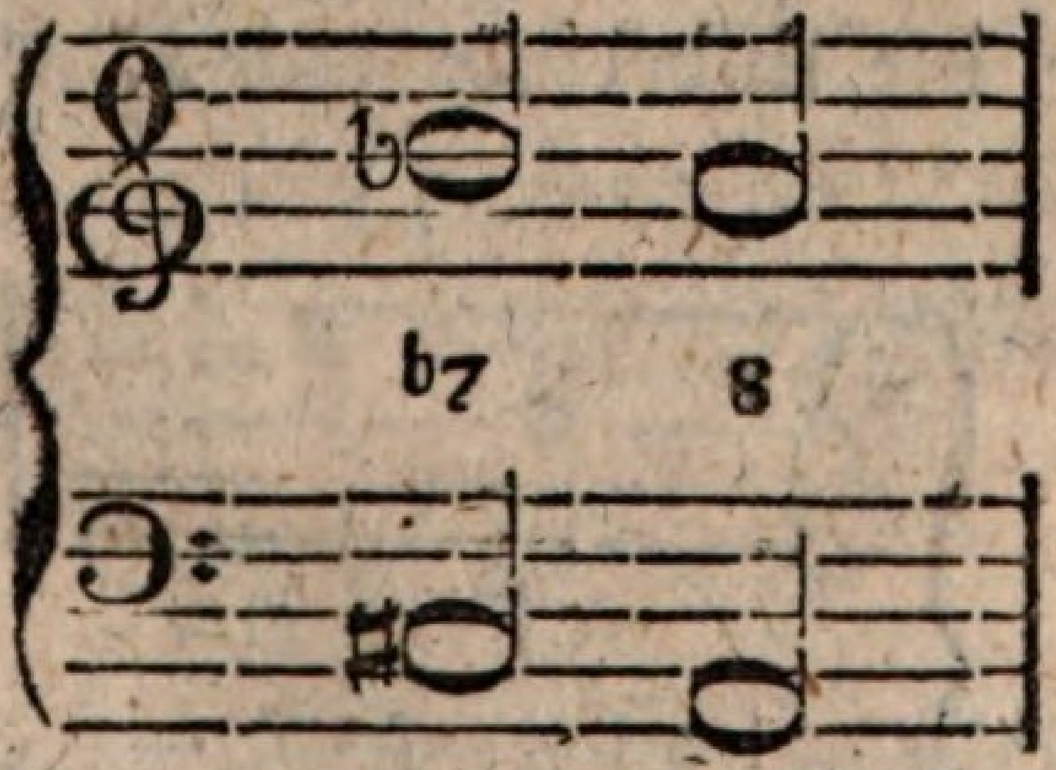
1) in die Quinte, wenn der Baß einen halben Ton ſteigt. Z. B.



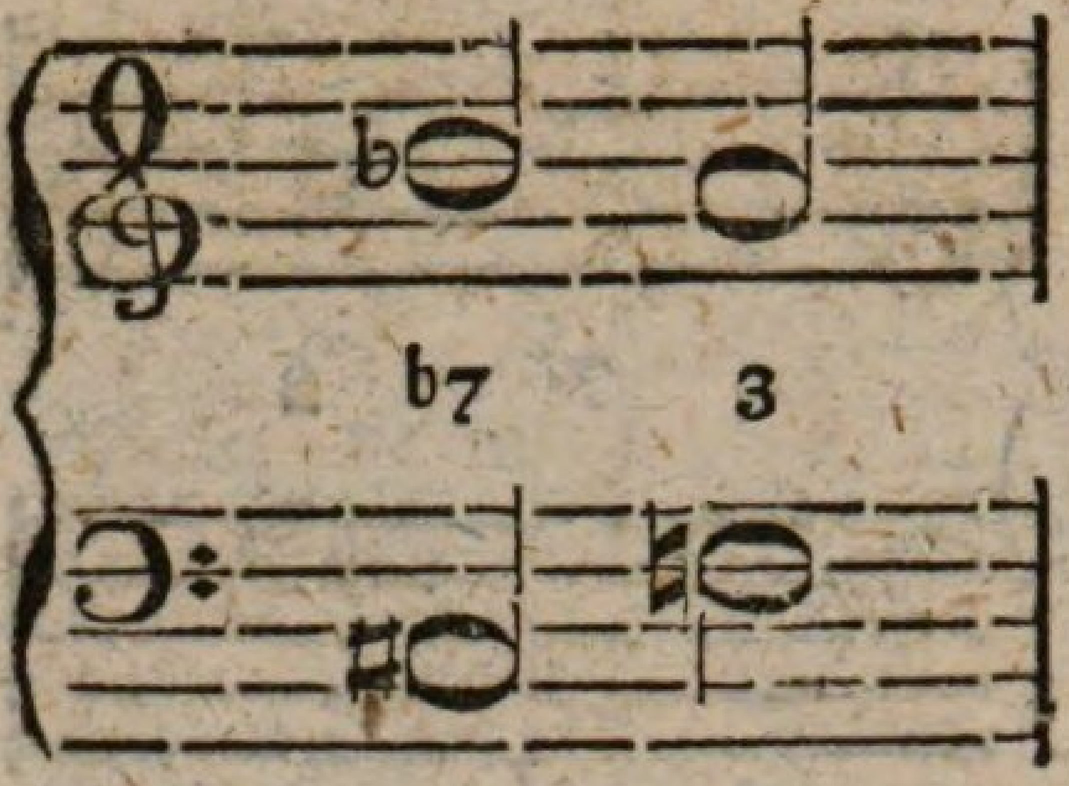

2) in die kleine und große Sexte, wenn der Baß im erſten Falle liegen bleibt, und im zweiten Falle einen chromatiſchen halben Ton unter ſich geht. Z. B.




3) In die Octave, wenn der Baß eine Terz unter ſich geht. Z. B.



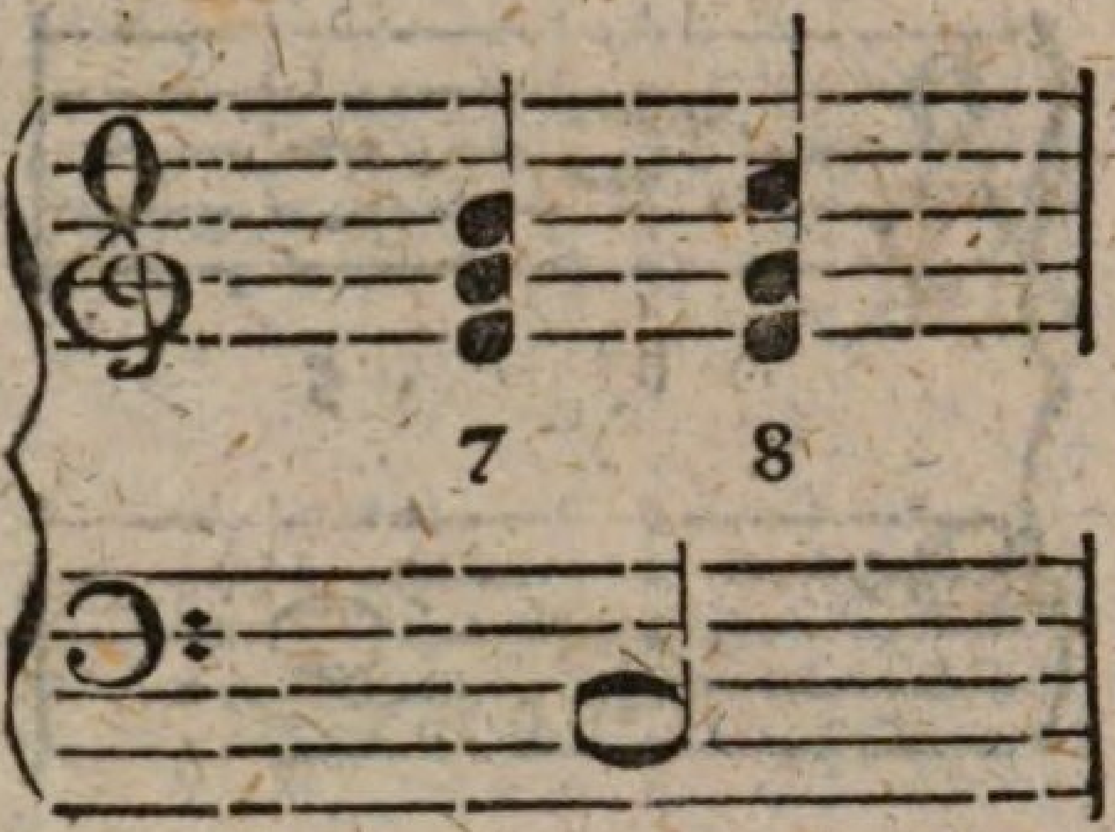

4) In die Terz, wenn der Baß vier Stufen ſteigt. Z. B.



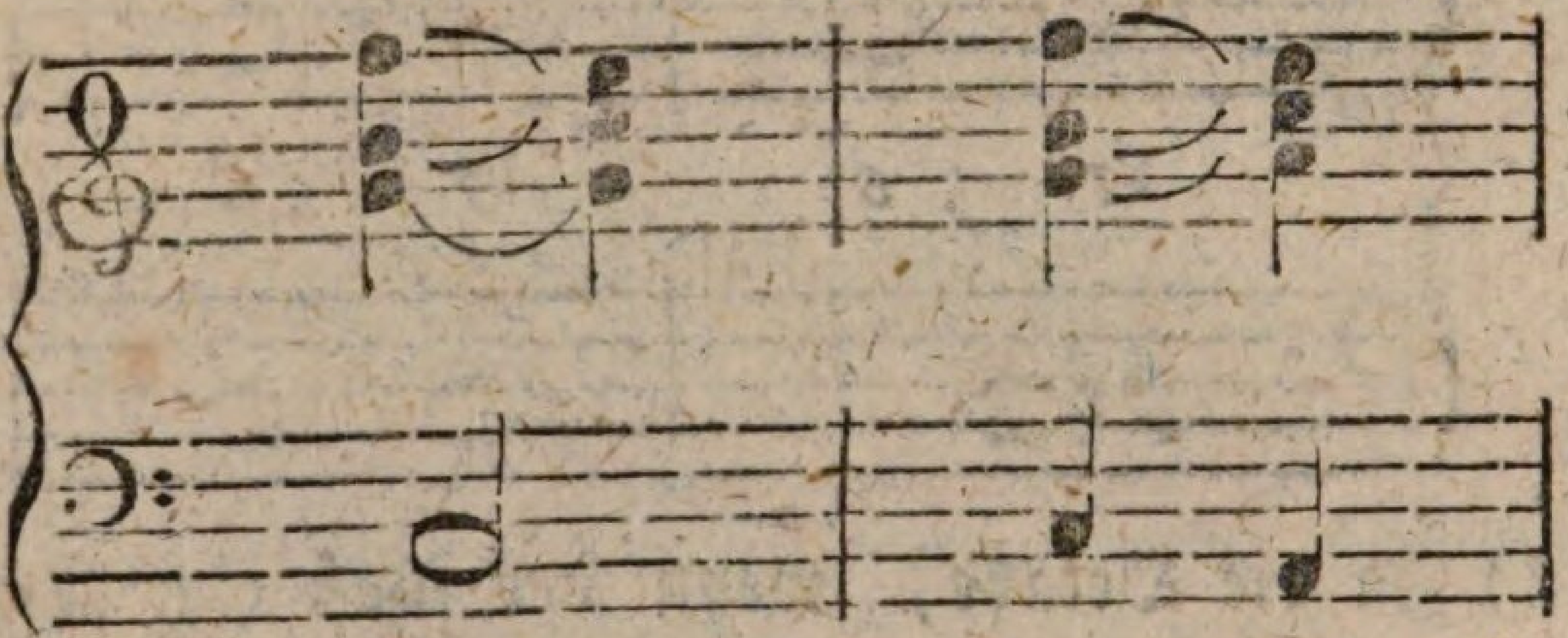

§. 19.

Die große Septime geht eine Stufe aufwärts:

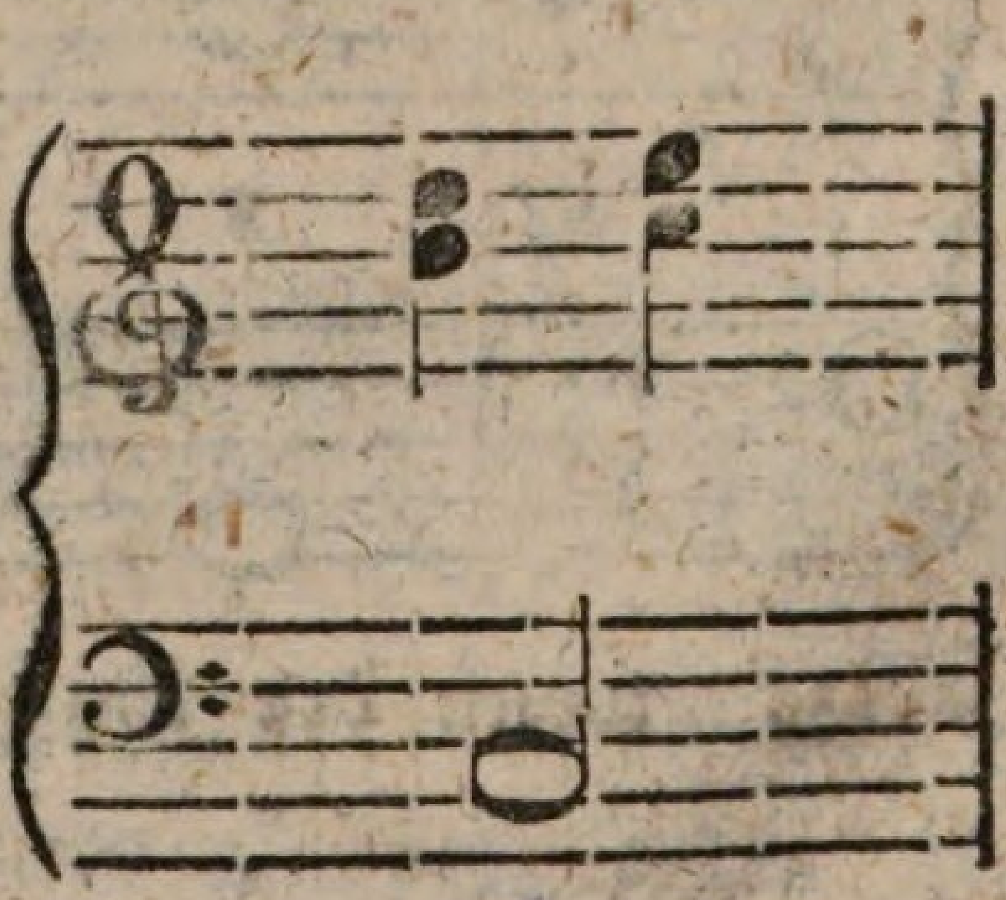
1) Auf der Finalſaite in Begleitung der Terz und Quinte. Z. B.



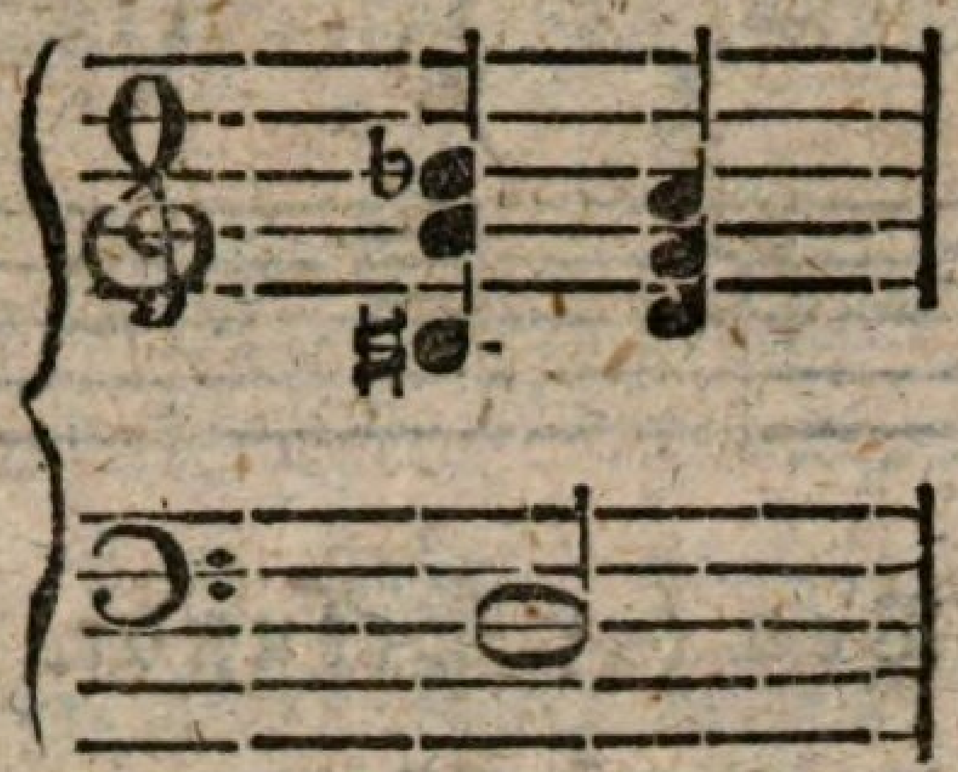

2) Wenn ſie mit der Undecime ebenfalls auf der Finalſeite verbunden iſt, bei ſtillſtehendem und fortſchreitendem Baſſe, wo ſie die Terz des Stammaccords vorſtellt. Z. B.



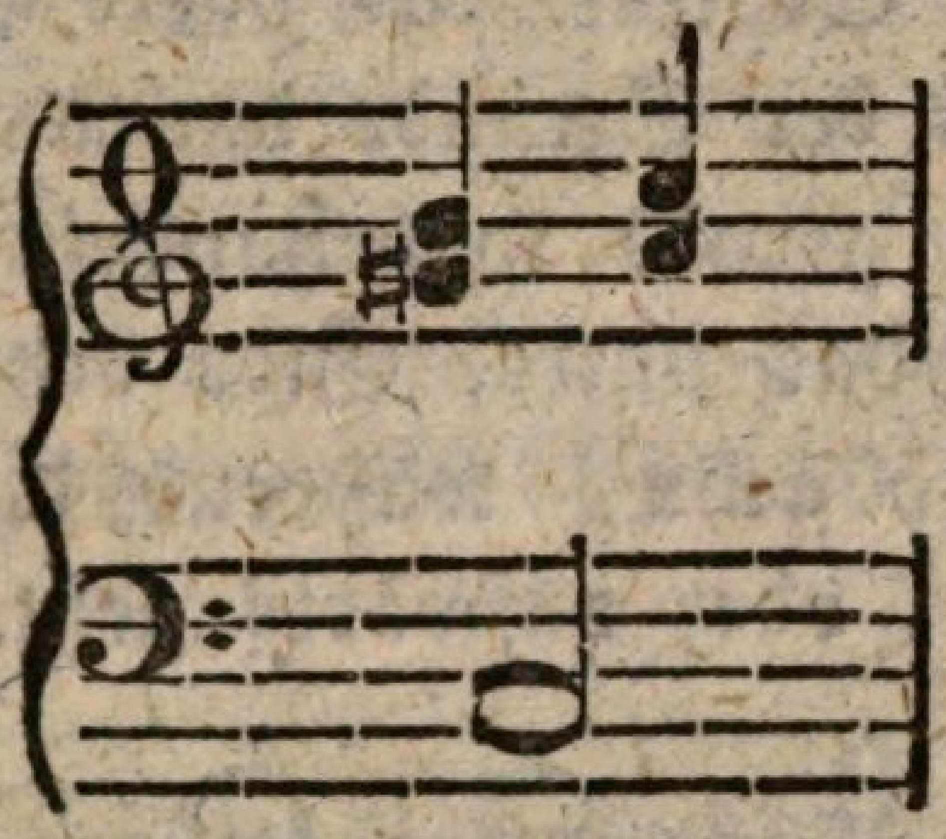
3) Wenn ſie mit der None zugleich aufwärts geht, im welchem Falle die Undecime und Quinte weggelaſſen iſt. Z B.



4) Wenn ſie mit der Terzdecime ſteht, wo ſie den chromatiſch erhöhten Grundton des Stammaccords vorſtellt. Z. B.

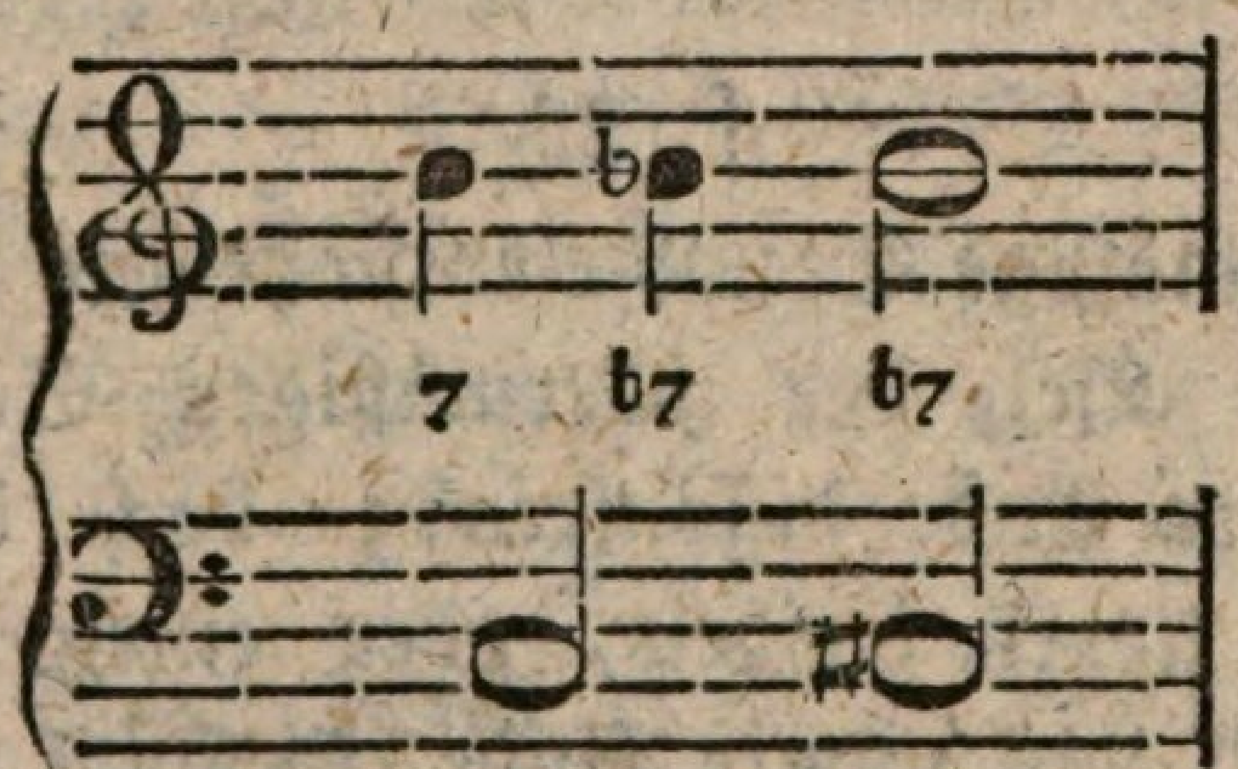


5) Wenn ſie in Begleitung der übermäßigen Quinte auf der Terz eines Molltons vorkommt. Z. B.



§. 20.

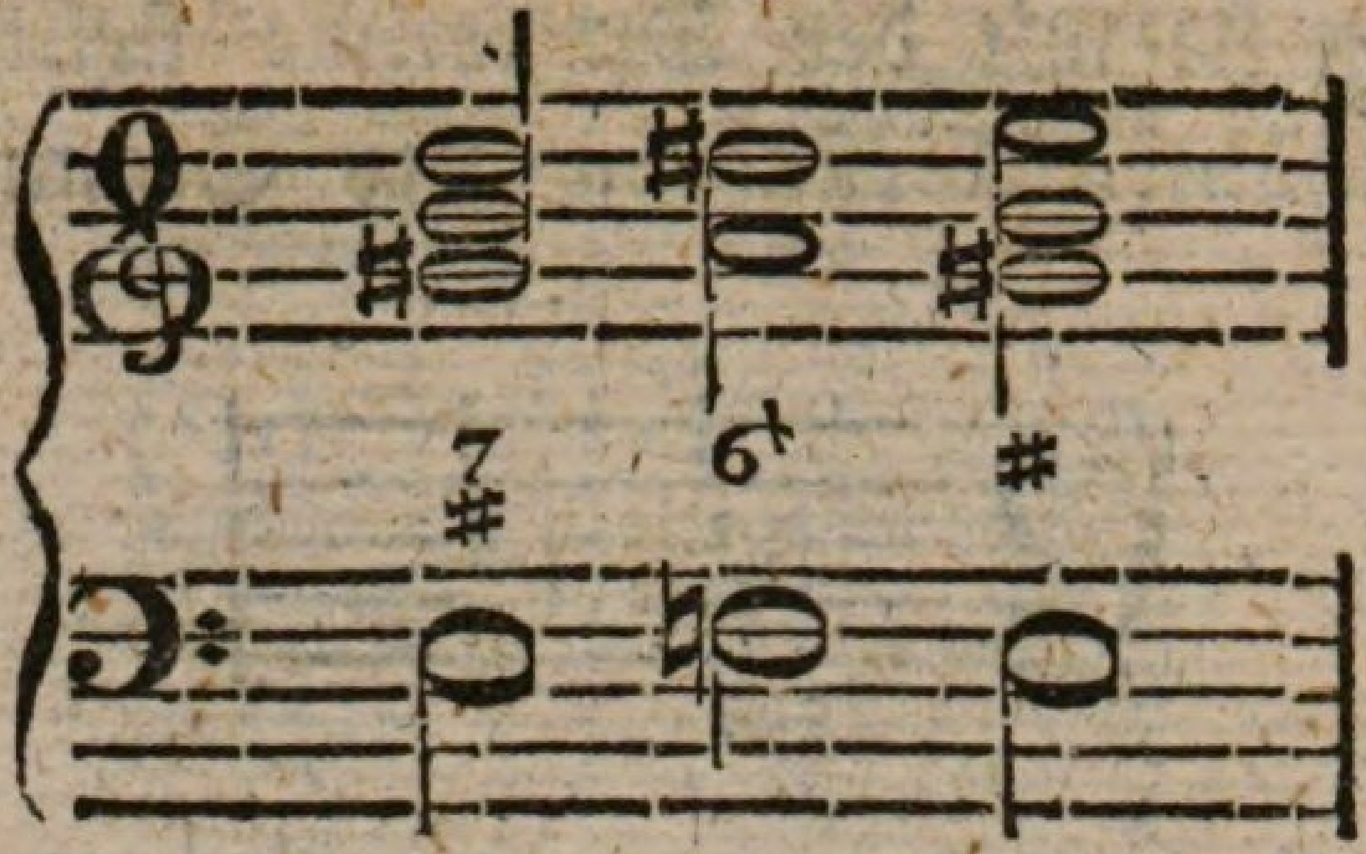
Die große Septime wird vor ihrer Auflöſung zuweilen in eine kleine und durch chromatiſches Steigen des Grundtons in eine verminderte verwandelt. Z. B.




Auch wird die Septime vor ihrer Auflöſung erſt zur Terz oder Quinte und dann aufgelöſt, aber immer abwärts.

§. 21.

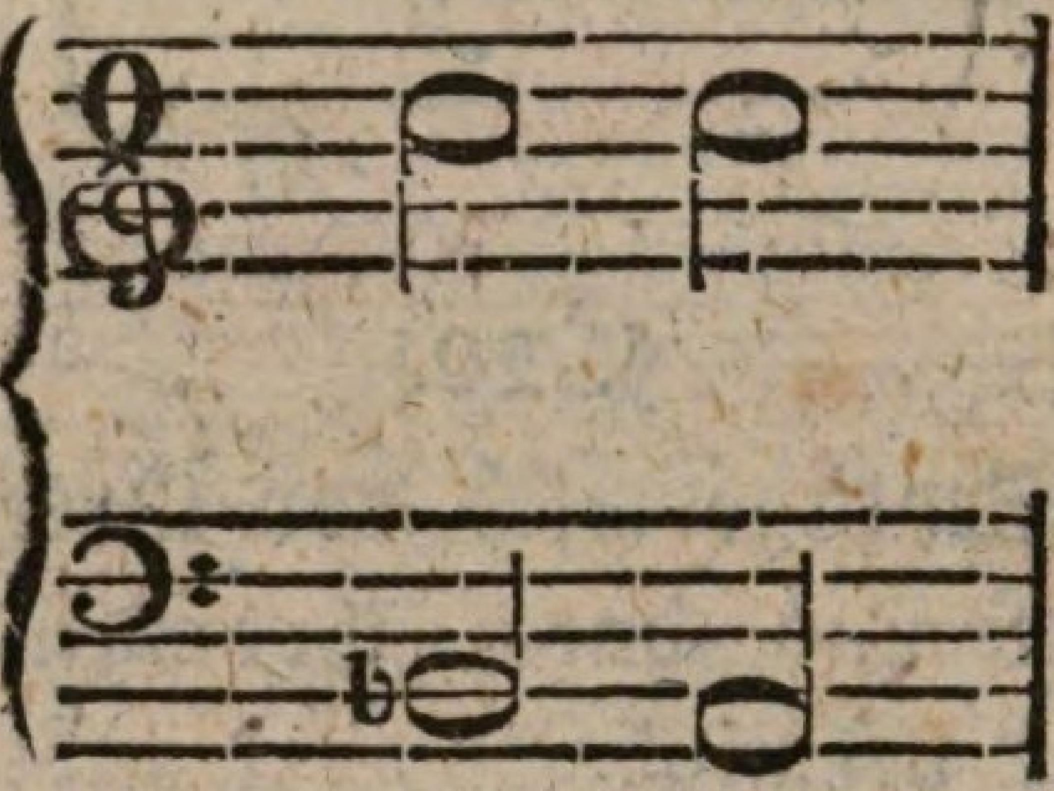
Außerordentlicher Weiſe geht zuweilen die kleine Septime aufwärts in die übermäßige Sexte, und dieſe wird dann gehörig aufgelöſt. Z. B.



## Von der Secunde.

### §. 22.

Die Secunde iſt jedesmal eine umgekehrte Septime. Wenn nun bei der Septime das obere Ende die Diſſonanz macht, ſo muß bei der Secunde das untere Ende die Diſſonanz ſeyn, und gerade ſo behandelt werden, wie die Septime, nämlich das untere Ende der Secunde muß einen Grad unter ſich gehn, während das obere Ende entweder liegen bleibt, oder aufwärts geht. Z. B.



### §. 23.

Die übermäßige Secunde entſteht aus der verminderten Septime. Bei der übermäßigen Secunde iſt das obere und untere Ende diſſonirend; doch kann das obere Ende entweder liegen bleiben, oder einen Grad über ſich gehen, während das untere Ende jedesmal eine Stufe abwärts geht.

### §. 24.

Man darf von den Septimen-Sätzen ihre verſchiedene Auflöſung auf den Secundenaccord anwenden, ſo hat man alle mögliche Auflöſungen der Secunde. Dies geſchieht nun, wenn man den Accord der Septime in den Secundenaccord umkehrt und die Progreſſionen der Inter-

valle des Secundenaccords nach der Progreſſion der Intervalle des Septimenaccordes einrichtet.

### Von der Quinte im Quintſextenaccorde.

§. 25.

Sie entſteht, wie ſchon bekannt, aus der Septime des Septimenaccordes, wenn man die Terz des Septimenaccordes in den Baß ſtellt, wodurch die Septime zur Quinte wird. Weiß man nun, wohin die Septime aufgelöſt wird, ſo weiß man auch, wohin die Quinte im Quintſextenaccorde gehen muß, nämlich eine Stufe unterwärts. Wir dürfen daher die Fortſchreitung dieſer Quinte nur nach der Fortſchreitung der Septime einrichten, ſo haben wir alle Fälle, wie die Quinte im Quintſextenaccorde fortſchreitet. Die Quinte diſſonirt zwar nicht gegen den Baß, wenn ſie allein ſteht, aber jedesmal in Verbindung mit der Sexte.

### Von der Terz im Terzquartenaccorde.

§. 26.

Die Terz im Terzquartenaccorde iſt ebenfalls eine durch die Umkehrung verſetzte Septime, und muß wie dieſe behandelt werden. Man wende die Regel von der Septime auf die Terz an, und man weiß alle Fortſchreitungen der Terz, wenn ſie, mit der Quarte und Sexte verbunden, als Diſſonanz ſteht.

### Von der None.

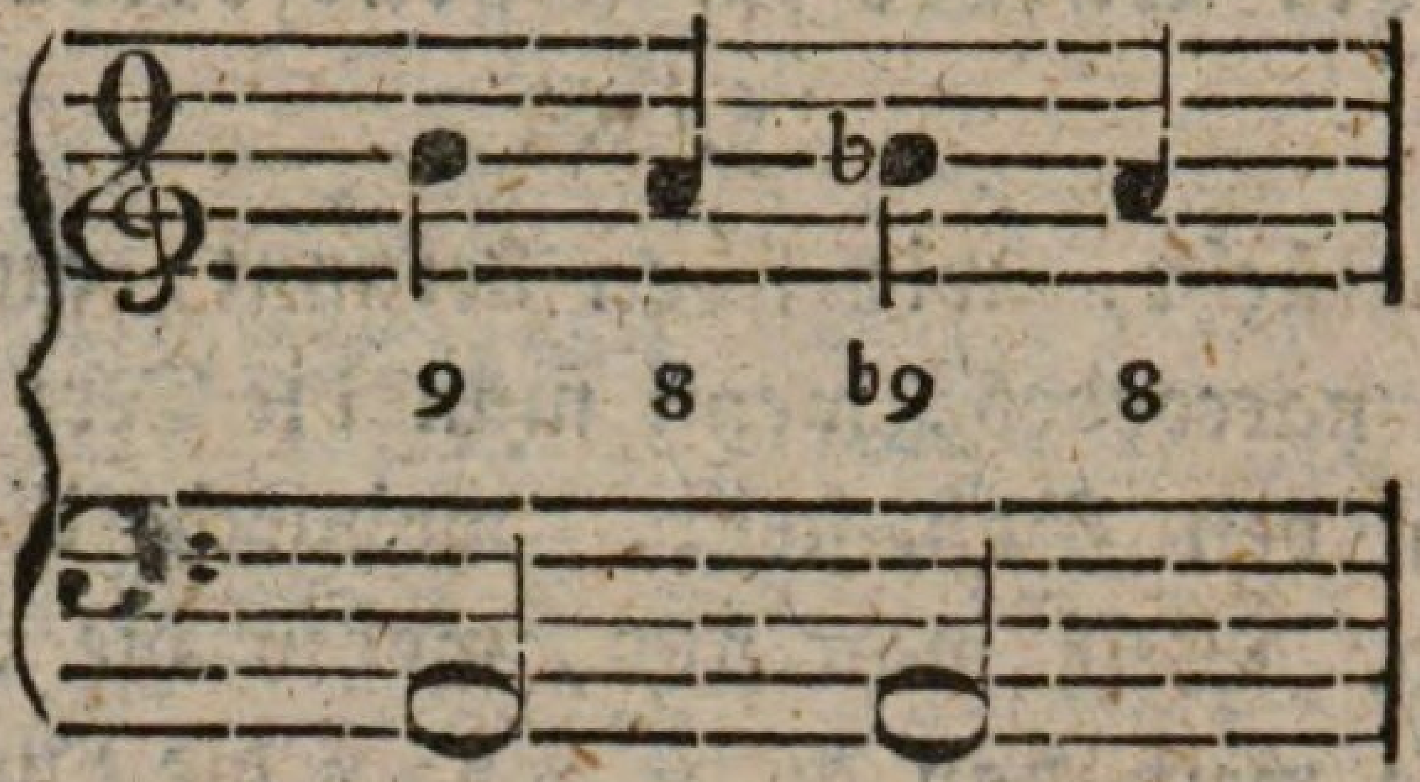
§. 27.

Da die None durch einen untergeſchobenen Baßton entſteht, ſo iſt ſie keine umgekehrte Septime, ſondern ſtellt die Septime des Grundaccordes ſelbſt vor, weswegen auch das obere Ende der None diſſonirt, und nicht das untere, wie bei der Secunde. Sie findet ſich nicht nur im Nonen- ſondern auch im Undecimen- und Terzdecimenaccorde, und diſſonirt allemal vollkommen gegen den Baß. Die große und kleine None gehen eine Stufe abwärts, die übermäßige aber eine Stufe aufwärts.

## §. 28.

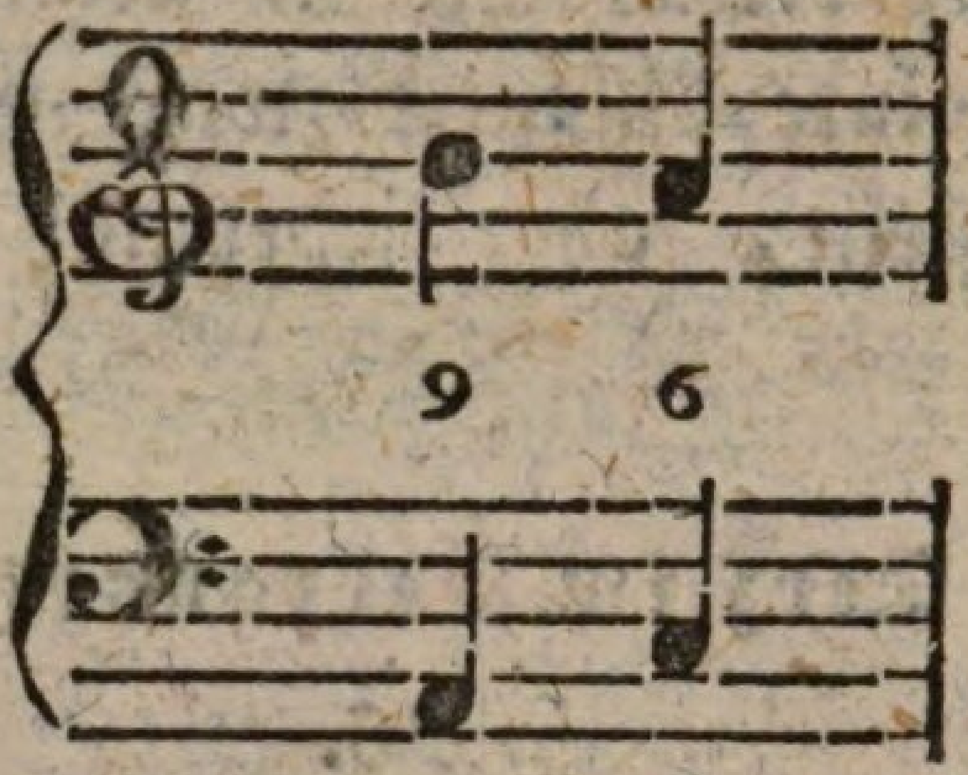
Die große und kleine None gehen,

1) in die Octave, wenn der Baß liegen bleibt. Z. B.

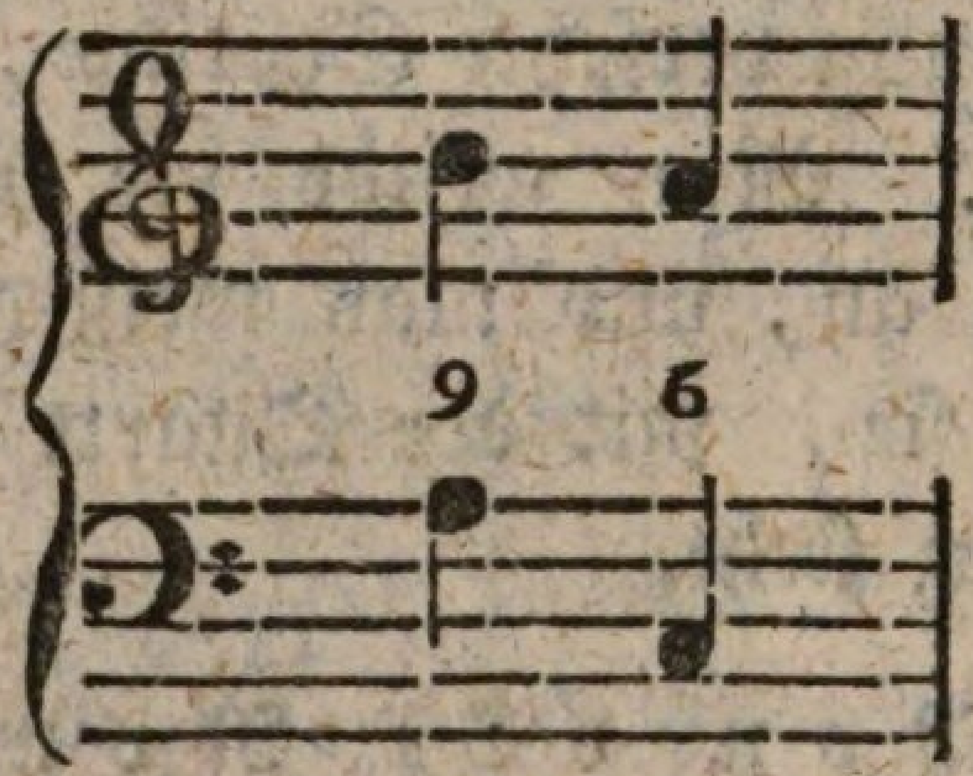



In dieſem Falle dürfen ſie nicht durch die Octave vorbereitet werden, weil ſonſt offenbare Octaven entſtehen.

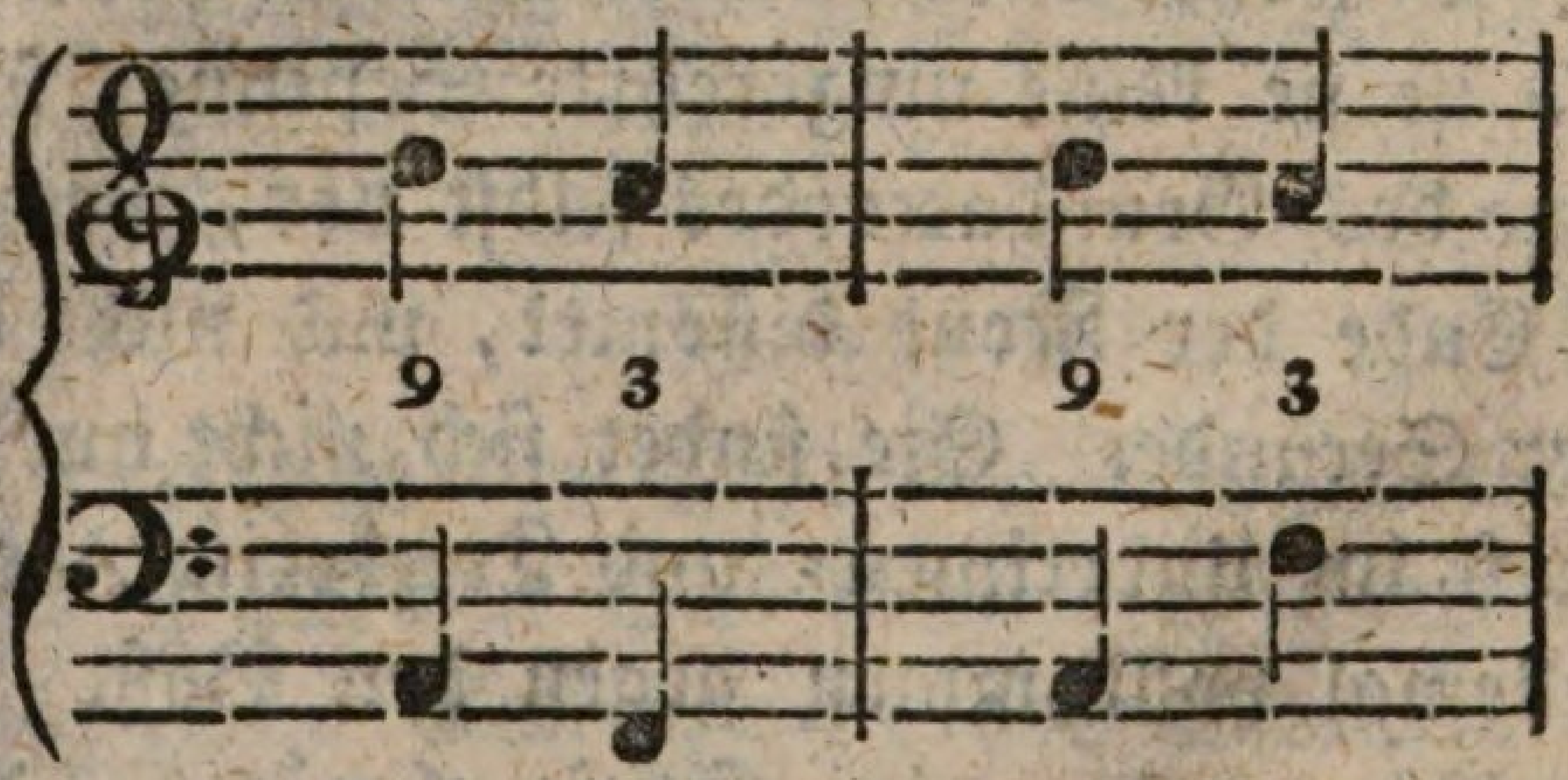
2) In die Sexte, wenn der Baß eine Terz ſteigt. Z. B.



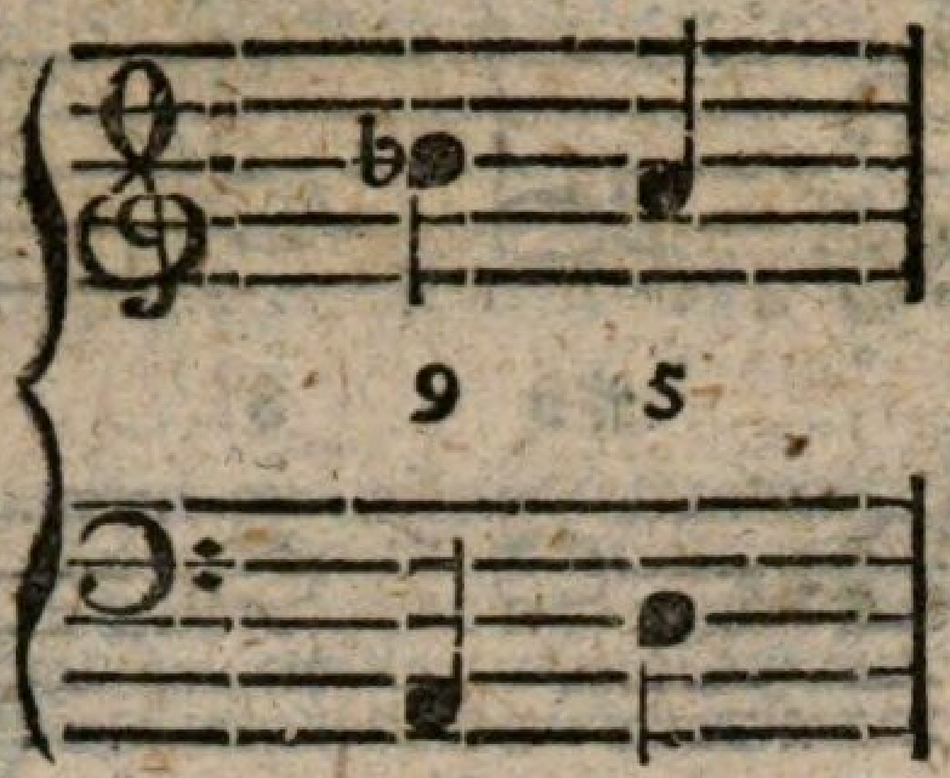

Oder auch eine Sexte unter ſich geht. Z. B.



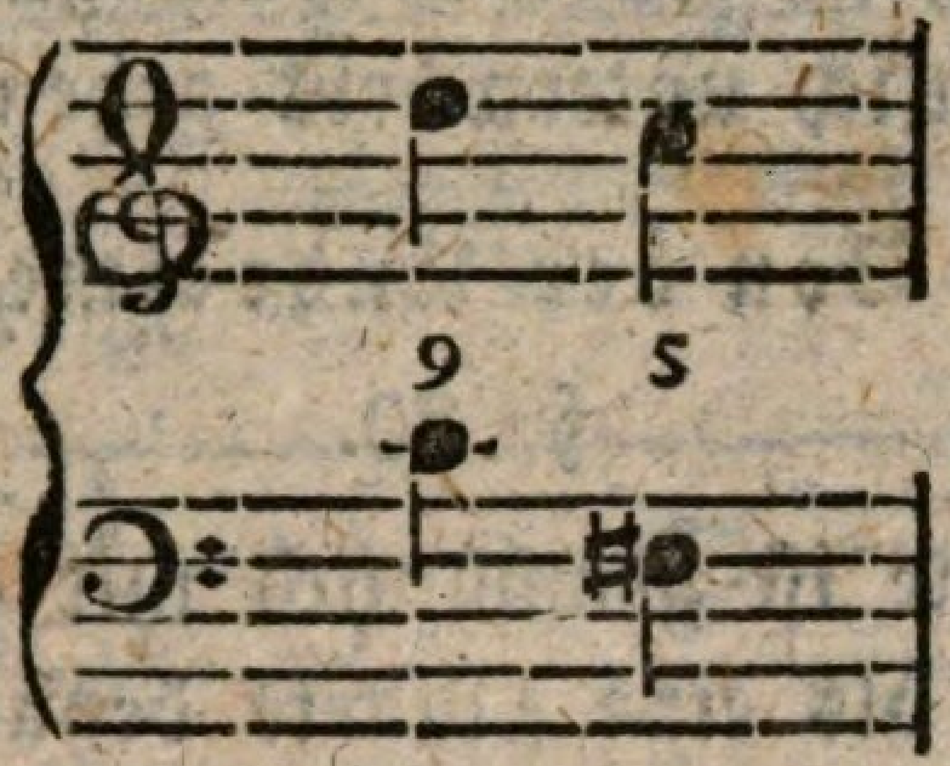

3) In die Terz, wenn der Baß eine Terz unter ſich geht, oder eine Sexte ſteigt. Z. B.




4) In die Quinte, wenn der Baß eine Quarte ſteigt. Z. B.




Oder in die verminderte Quinte, wenn der Baß in eine verminderte Quinte fällt. Z. B.

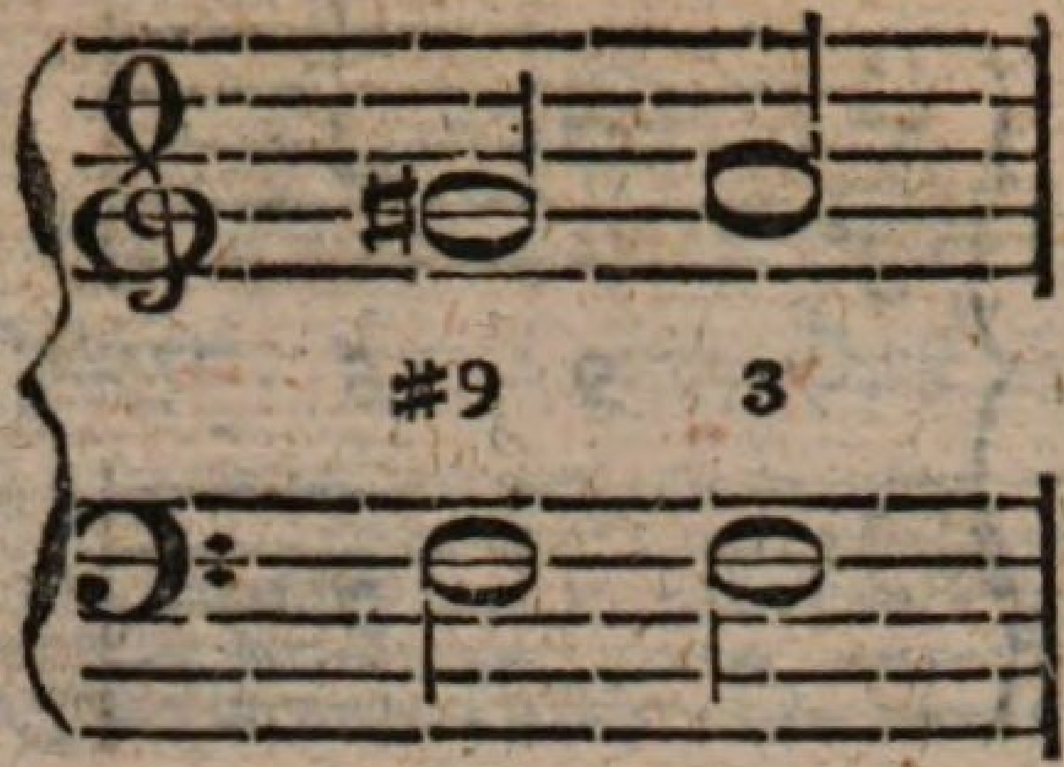



5) In die Septime, wenn der Baß eine Secunde ſteigt. Z. B.

6) In die Secunde, wenn der Baß eine Secunde abwärts geht. Z. B.

§. 29.

Was die übermäßige None betrifft, ſo geht ſie eine Stufe aufwärts. Z. B.




Auch findet man einzelne Fälle, wo die große und kleine None, im Durchgange und zur melodiſchen Verzierung aufwärts gehen. Der Accompagniſt thut aber wohl, wenn er ſie ordentlich unterwärts gehen läßt.

## Von der Undecime.

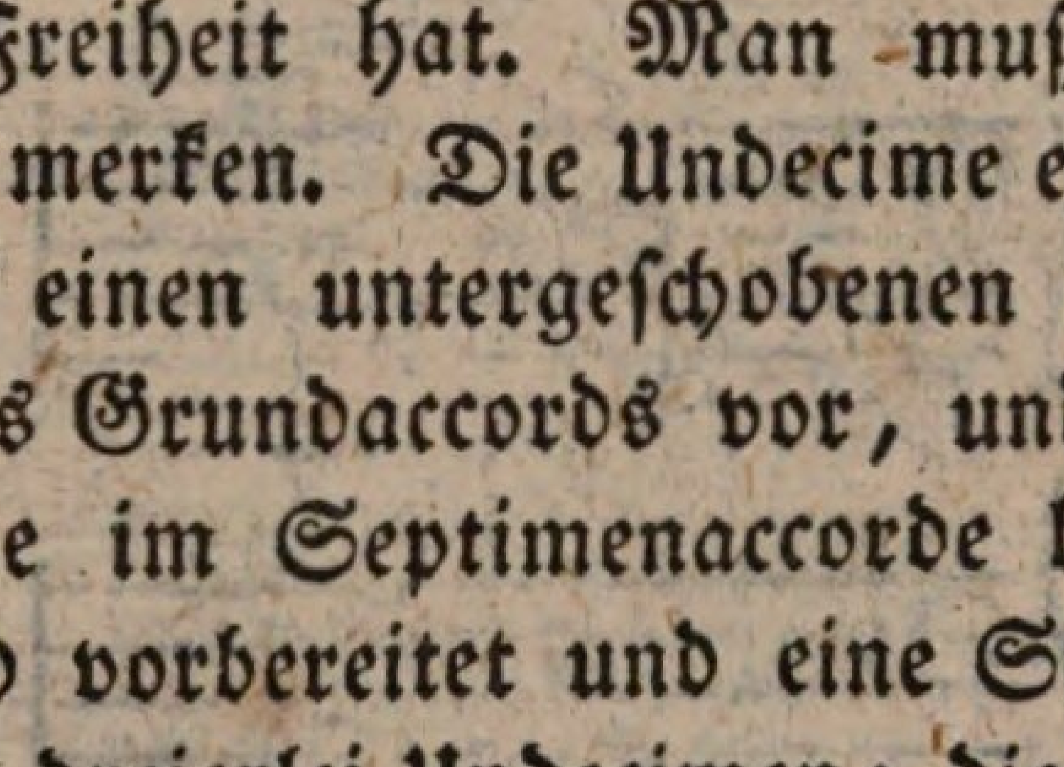
§. 30.

Die Undecime iſt gewöhnlich mit 4 bezeichnet, muß aber ganz anders als eine Quarte behandelt werden, weil die Undecime eine vollkommne, die wahre Quarte aber eine unvollkommne Diſſonanz iſt, welche bei ihrer Fortſchreitung viel Freiheit hat. Man muß daher auf ihren Unterſchied wohl merken. Die Undecime entſteht, wie ſchon bekannt, durch einen untergeſchobenen Baßton und ſtellt die Septime ihres Grundaccords vor, und muß daher ſtets wie die Septime im Septimenaccorde behandelt werden, nämlich, ſie wird vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöſt. Es giebt dreierlei Undecimen: die große, die kleine und die übermäßige, und ſie kommen nicht nur im Undecimen- ſondern auch im Terzdecimenaccorde vor.

§. 31.

Die Undecime löſet ſich auf:

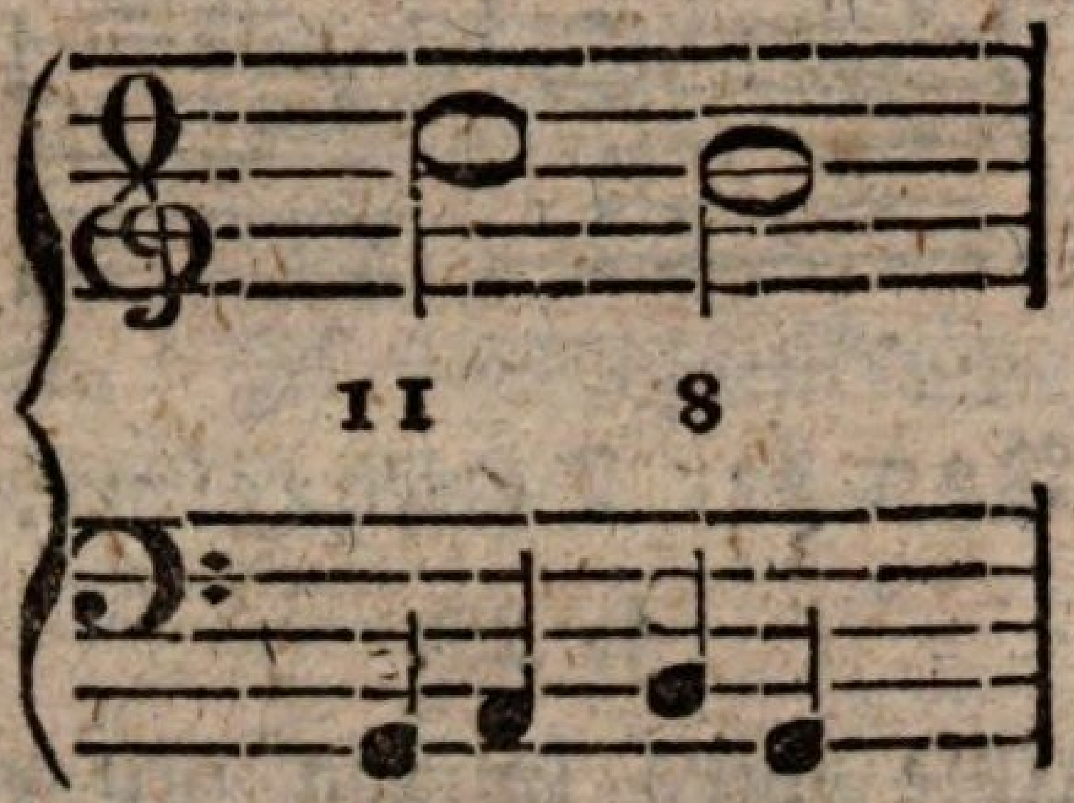
1) In die Terz oder Decime, wenn der Baß liegen bleibt. Z. B.



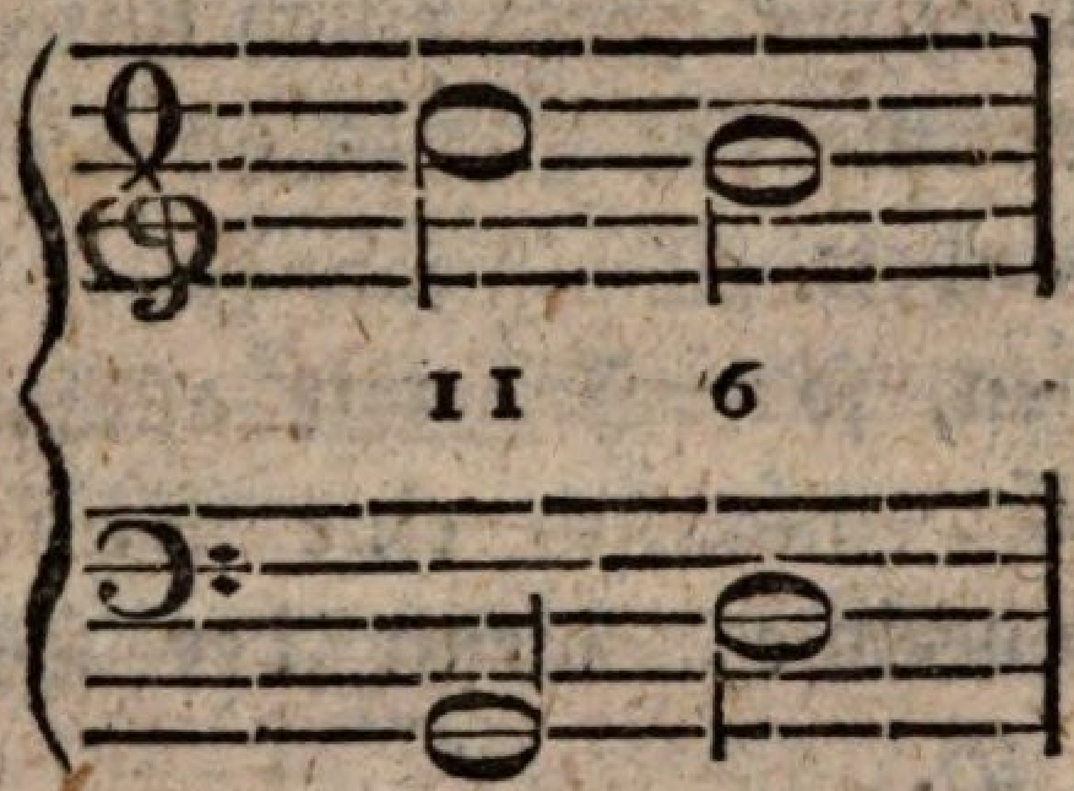

Dies iſt die wahre Auflöſung der Undecime und die

folgenden ſind bloße Verwechſelungen des Baſſes bei der Auflöſung.

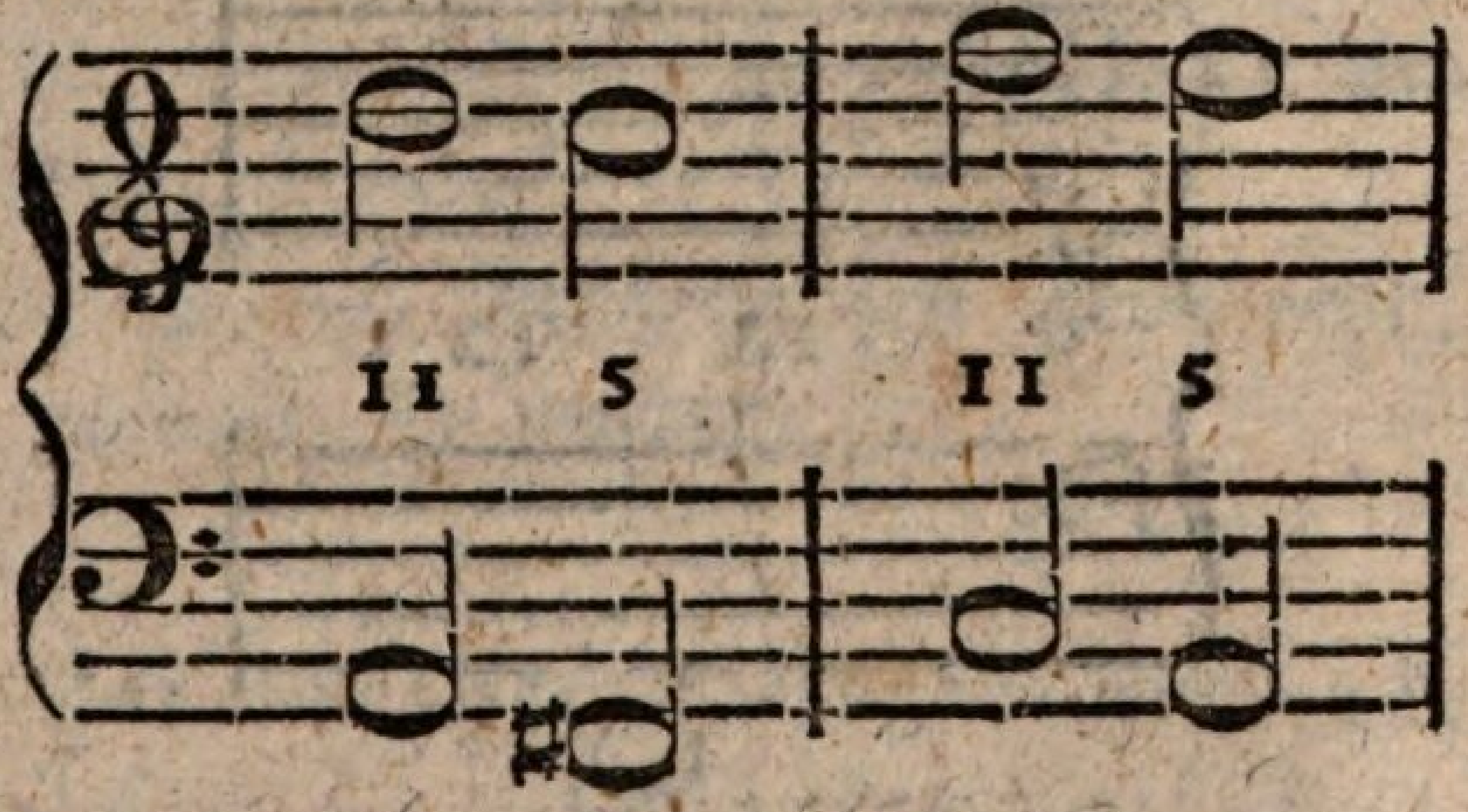
2) In die Octave, wenn der Baß eine Terz ſteigt. Z. B.



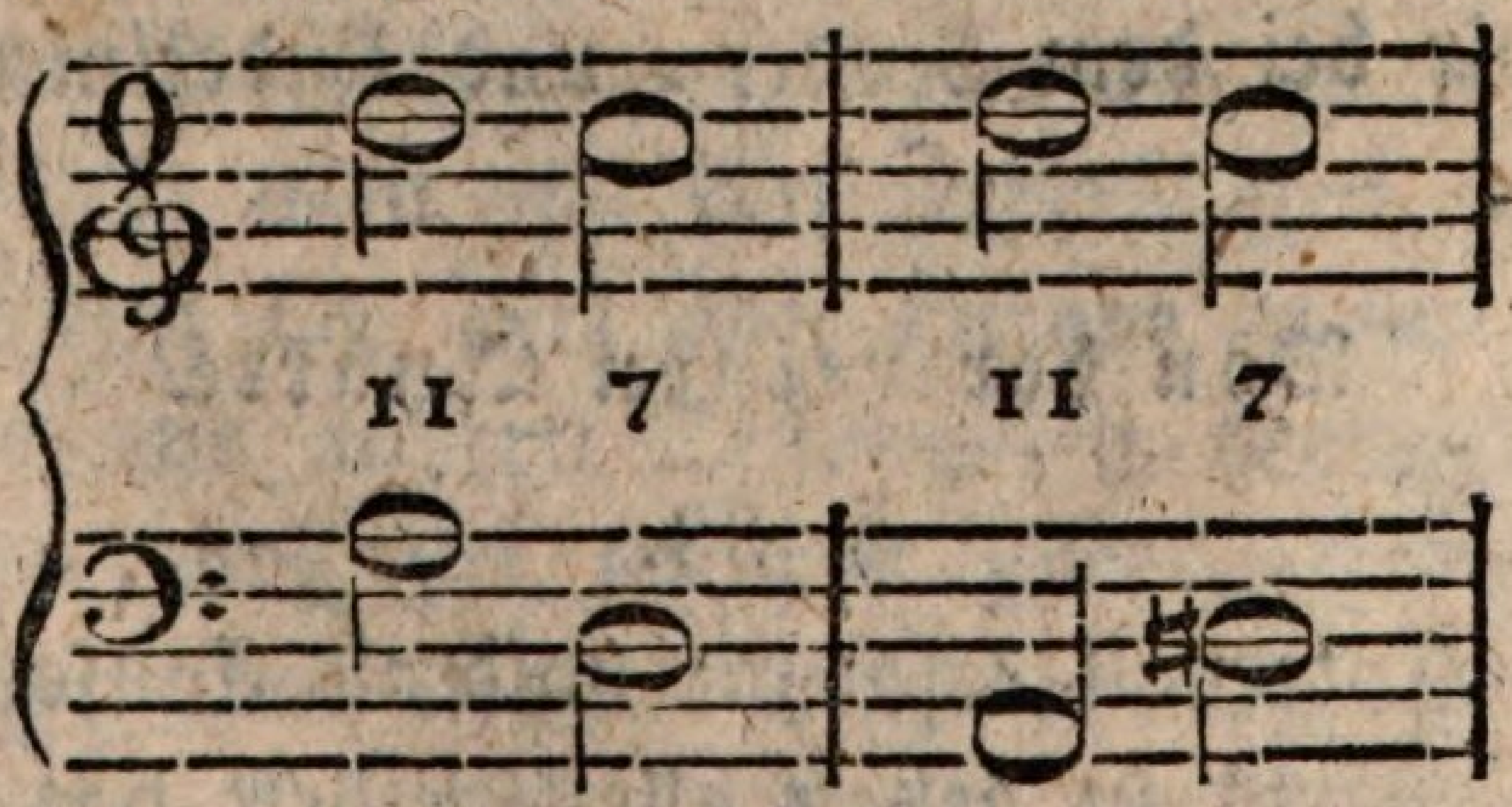

3) In die Sexte, wenn der Baß eine Quarte fällt, oder eine Quinte ſteigt.



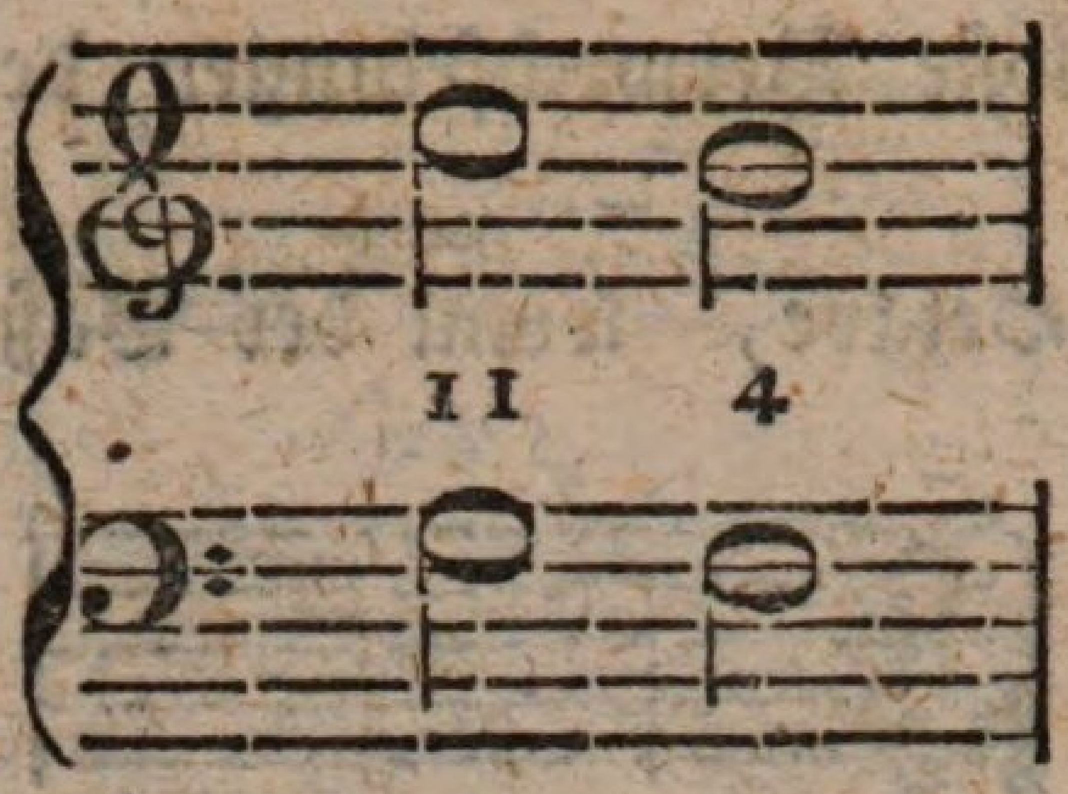

4) In die Quinte wenn der Baß eine Terz fällt. Z. B.




5) In die Septime, wenn der Baß eine Quinte fällt oder eine Quarte ſteigt. Z. B.



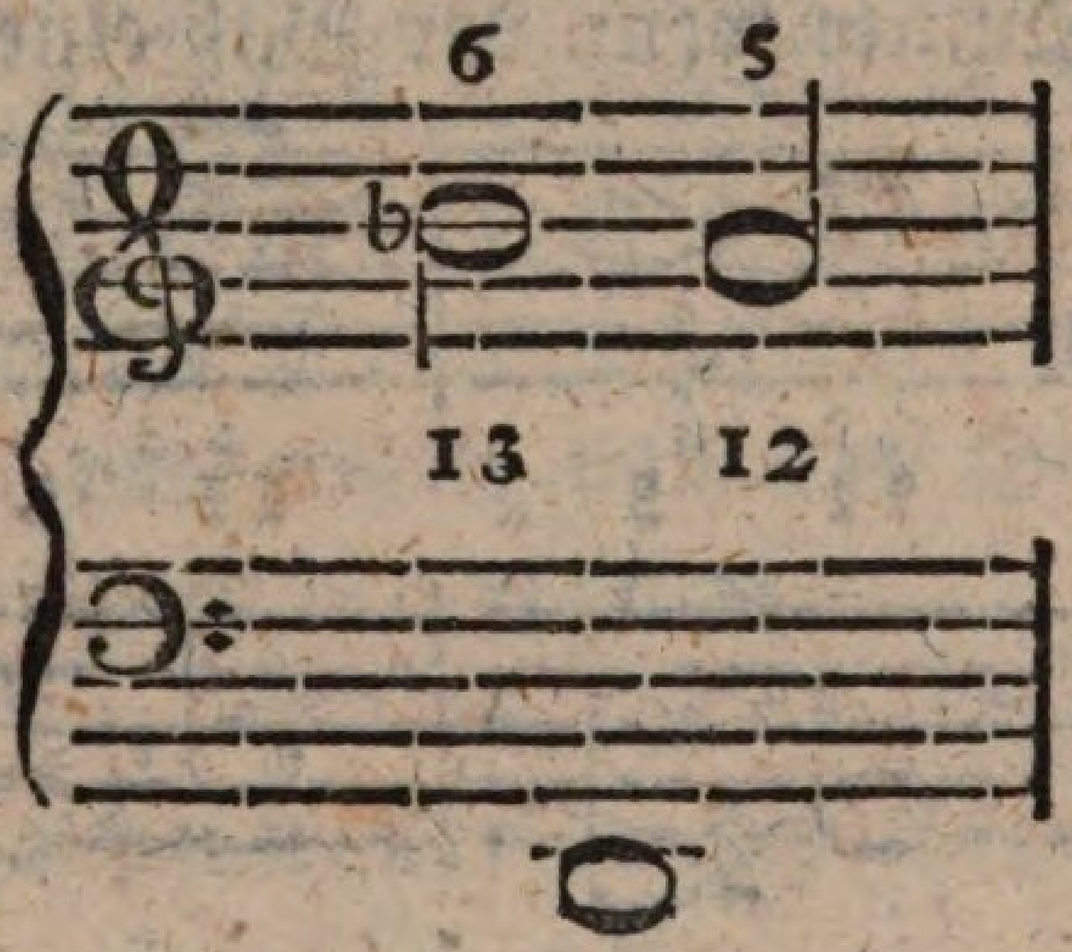

6) In die Quarte, wenn der Baß eine Stufe herabtritt. Z. B.




### Von der Terzdecime.

§. 32.

Die Terzdecime wird immer mit einer 6 bezeichnet, unterſcheidet ſich aber von der wirklichen Sexte dadurch, daß ſie eine vollkommne Diſſonanz iſt. Sie entſteht wie die None und Undecime durch einen untergeſchobenen Baßton, ſtellt die Septime des Septimenaccords vor und wird auch wie dieſe behandelt. Wenn wir daher die Fortſchreitung der Septime kennen, ſo wiſſen wir auch, wohin die Terzdecime gehen muß, nämlich eine Stufe abwärts in die Quinte oder Duodecime, wenn der Baß auf derſelben Stufe bleibt. Z. B.




Wenn die Terzdecime in ein anderes Intervall geht, ſo geſchieht es ebenfalls nur durch Verwechſelung des Baſſes, wie wir bei dem Nonen- und Undecimenaccorde geſehen haben.

### Von der reinen Quarte.

§. 33.

Dieſes Intervall erſcheint bald als Conſonanz, wo es auf- oder abwärts zu gehen alle Freiheit hat. Z. B. im $^{4}_{3}$ und 2 Accorde; bald als Diſſonanz, wo es vorbereitet und aufgelöſt werden ſoll. Z. B. im $^{5}_{4}$ Accorde, wo ſie

freilich die Undecime vorſtellt und ohne Vorbereitung frei angeſchlagen werden kann; ſo wie die Quarte in den Mittelſtimmen unter ſich, alle Freiheiten hat, ſo gut wie die Terz und Sexte. Man kann ſie alſo auf- oder abwärts gehen laſſen, ſowohl ſtufen- als ſprungweiſe; ja man kann ſogar mehrere Quarten hintereinander auf- und abwärts folgen laſſen. In contrapunktiſchen Sachen wird ſie der Undecime gleich behandelt.

## Von der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte.

§. 34.

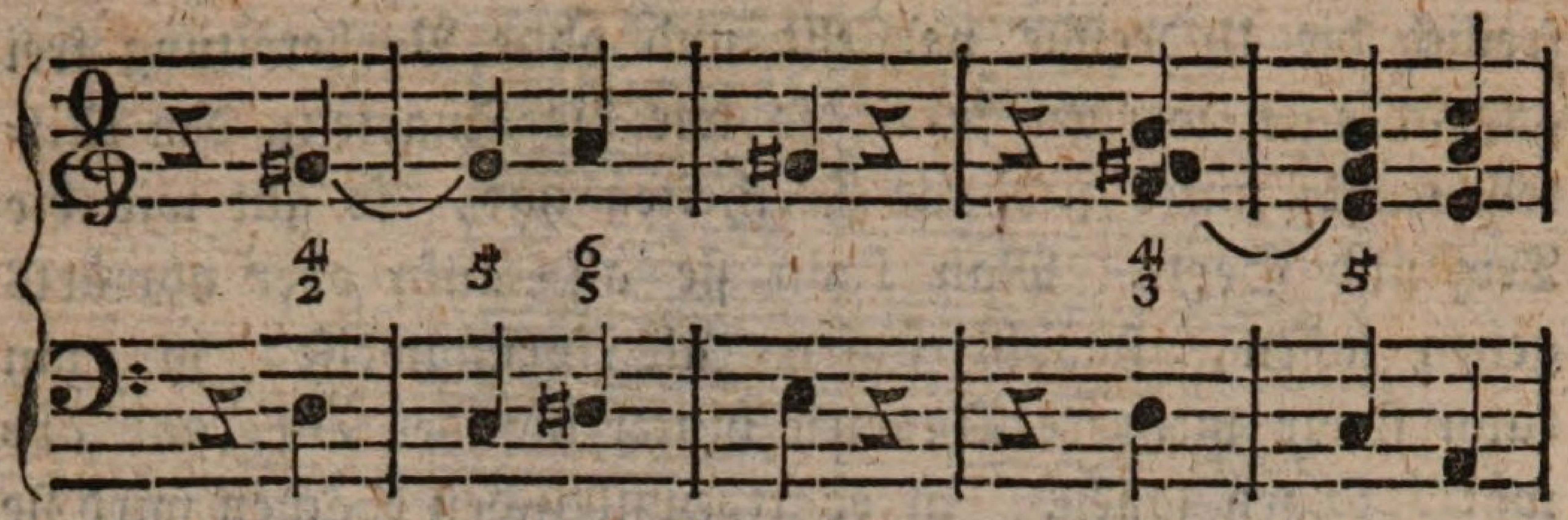
Dies ſind die gelindeſten Diſſonanzen, und werden in beſondern Fällen als Conſonanzen ausgeübt. Als Diſſonanz geht das obere Ende einer verminderten Quinte eine Stufe abwärts, während das untere ſeinen freien Gang nimmt. Da nun die übermäßige Quarte oder der Triton eine umgekehrte verminderte Quinte iſt, ſo iſt es klar, daß das untere Ende der übermäßigen Quarte die Diſſonanz iſt, und alſo auch das untere Ende ſich eine Stufe abwärts bewegen muß.

Werden ſie als Konſonanzen gebraucht, ſo können beide gehen, wohin ſie wollen.

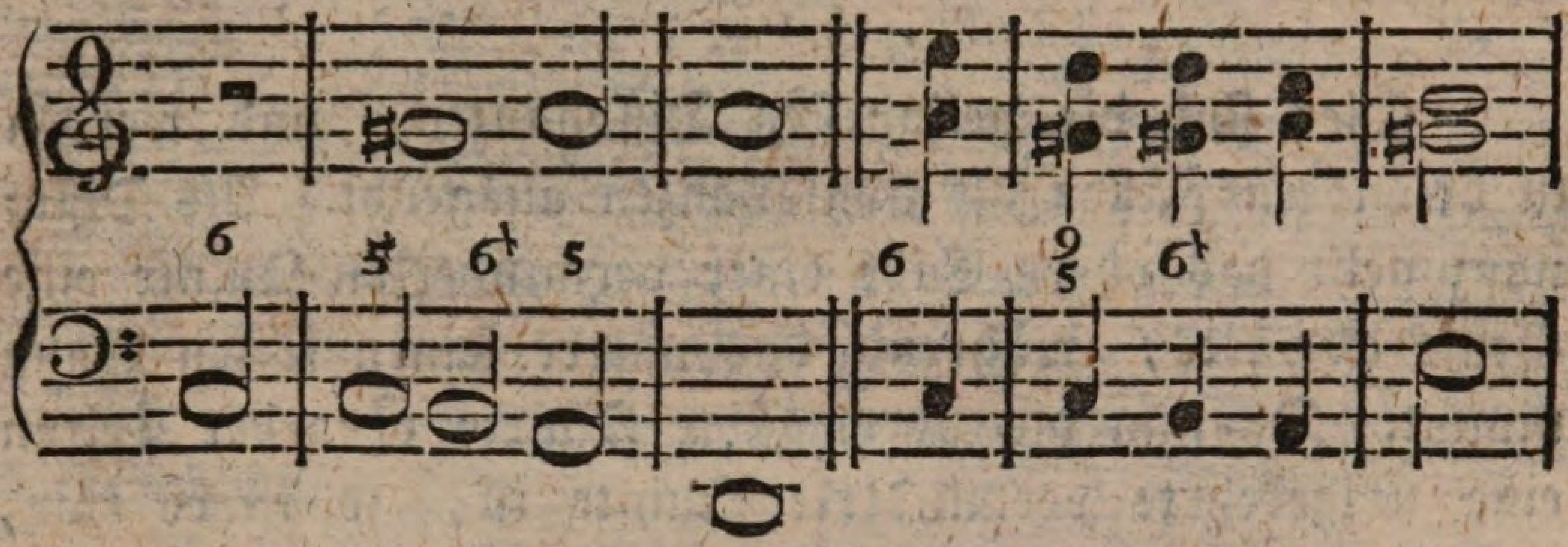
## Von der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte.

§. 35.

Was die Fortſchreitung dieſer beiden Intervalle betrifft, ſo merke man von der übermäßigen Quinte, daß ſie entweder nur die Terz oder Octave allein bei ſich hat, oder daß ſie mit andern Diſſonanzen verbunden iſt. In beiden Fällen muß ihr oberſtes und unterſtes Ende vor dem Anſchlage ſchon liegen. Liegt ihr oberſtes Ende vor dem Anſchlage, ſo wird ſie durch den Triton, die Terz oder Sexte vorbereitet, und geht einen Grad über ſich in die 6, 3, 8, oder 7. Z. B.



Liegt ihr unterſtes Ende vor dem Anſchlage, ſo iſt ſie durch den Sextenaccord der Mediante vorbereitet, und die Diſſonanz befindet ſich im Baſſe, der dann eine Stufe abwärts geht, wodurch die Quinte in die Sexte reſolvirt. Z. B.

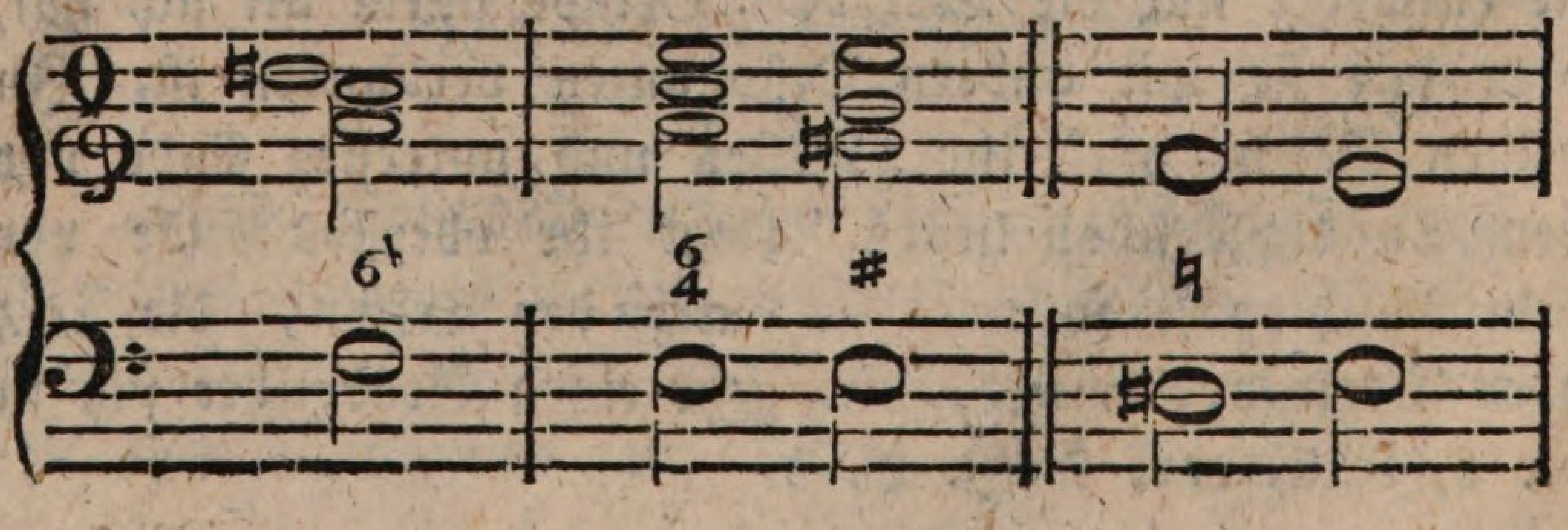


Eben ſo verhält es ſich mit der Quarte, nur daß ſie als umgekehrte Quinte angeſehen werden muß.

## Von der übermäßigen Sexte und verminderten Terz.

### §. 36.

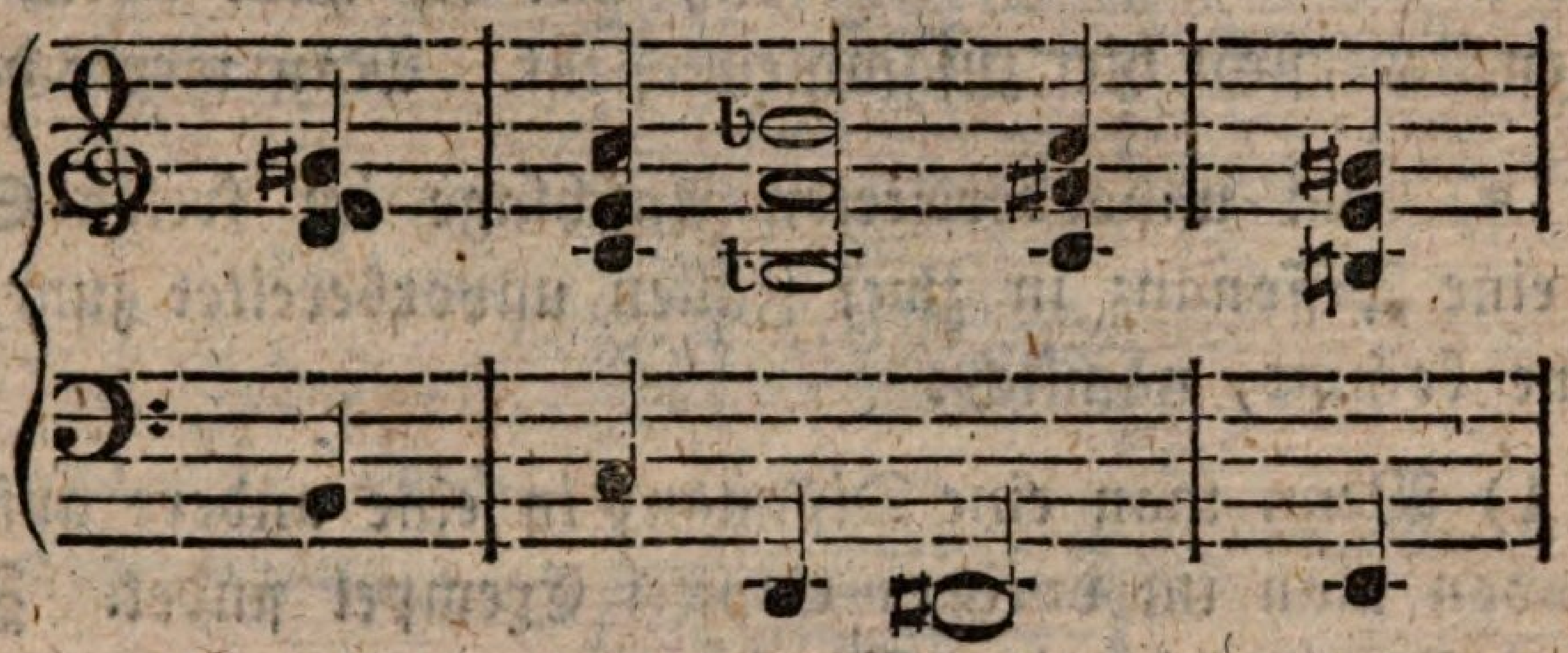
Da dieſe beiden Intervalle mehr in der freien Schreibart gebraucht werden, wo ſie frei auftreten, ſo haben wir nur auf ihre Auflöſung zu ſehen und dieſe geſchieht bei der übermäßigen Sexte eine Stufe aufwärts und bei der verminderten Terz eine Stufe abwärts. Z. B.



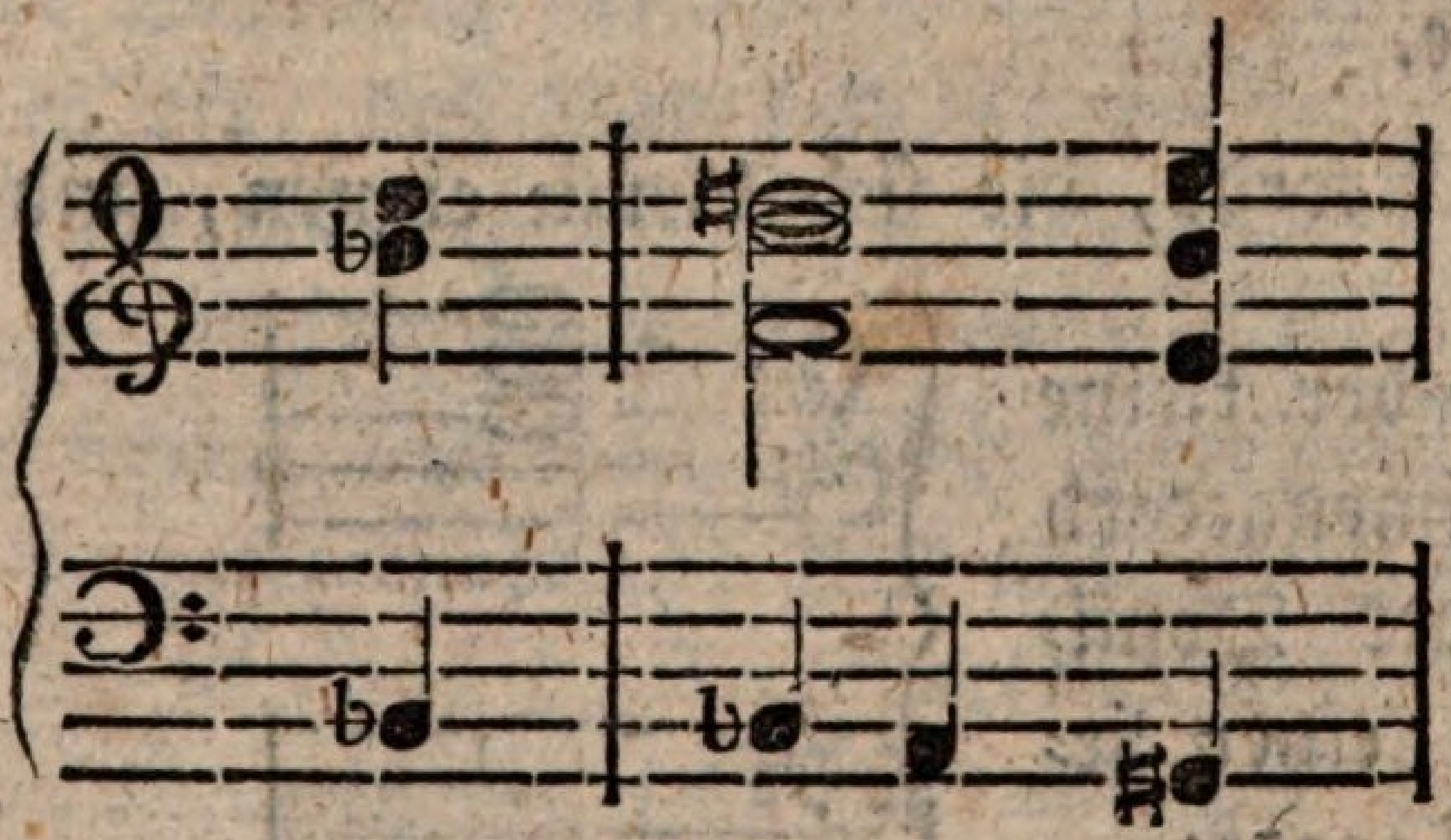
## Von der verminderten Sexte und übermäßigen Terz.

### §. 37.

Dieſe beiden Intervalle diſſoniren nicht an ſich, ſondern nur in ihrer Zuſammenſetzung mit andern Intervallen. Will man ſie gebrauchen, ſo muß bei der verminderten Sexte das obere Ende vorbereitet und eine Stufe abwärts aufgelöſt werden, während der Baß auf derſelben Stufe ſtehen bleibt. Sie kommt auf dem Unterhalbentone der Dominante vor, und hat ihren Urſprung aus der Verwechſelung des Klanggeſchlechts. Z. B.



Die übermäßige Terz iſt eine umgekehrte verminderte Sexte und die Diſſonanz, die vorher liegen muß, iſt der Baß, der eine Stufe abwärts tritt, während das obere Ende der Terz auf derſelben Stufe ſtehen bleibt. Z. B.



### §. 38.

Wenn eine Diſſonanz in eine andere Diſſonanz geht, ſo müſſen ſich die Diſſonanzen nachher ihrer Art nach auflöſen, bis ſämmtliche Intervalle conſoniren und ſo das Gehör völlig beruhigt iſt.

## Siebentes Capitel.

a) Von dem vorbereiteten Anſchlage der Diſſonanzen im freien Styl, b) der Aufhaltung, c) der Zertheilung, d) der Verſetzung der Harmonie, e) der Verwechſelung der Stimmen, f) der Verſteckung der Auflöſung.

### §. 1.

Schon hin und wieder iſt bei der Lehre von den Accorden und der Fortſchreitung der Intervalle über alle dieſe Fälle manches erinnert worden, und ich habe ſie nur zur beſſern Ueberſicht hier zuſammengeſtellt. Man merke daher:

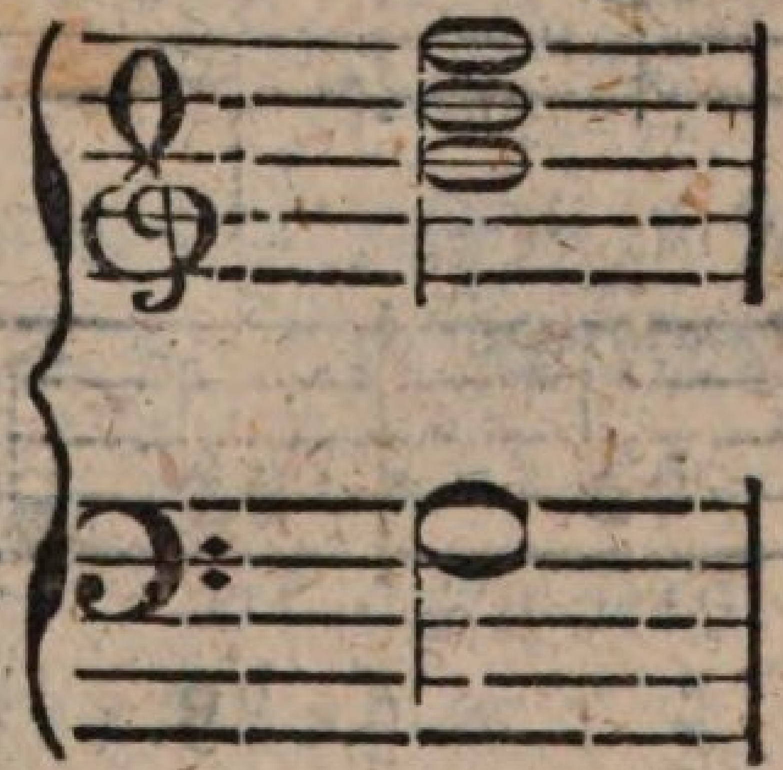
a) vom unvorbereiteten Anſchlage im freien Style, daß eine Diſſonanz in zwei Fällen unvorbereitet zum Vorſcheine kommt, nämlich:

1) Wenn man eine Diſſonanz in eine andere auflöſet, wovon man im vorigen Capitel Exempel findet. Z. B. eine Septime in eine Septime;

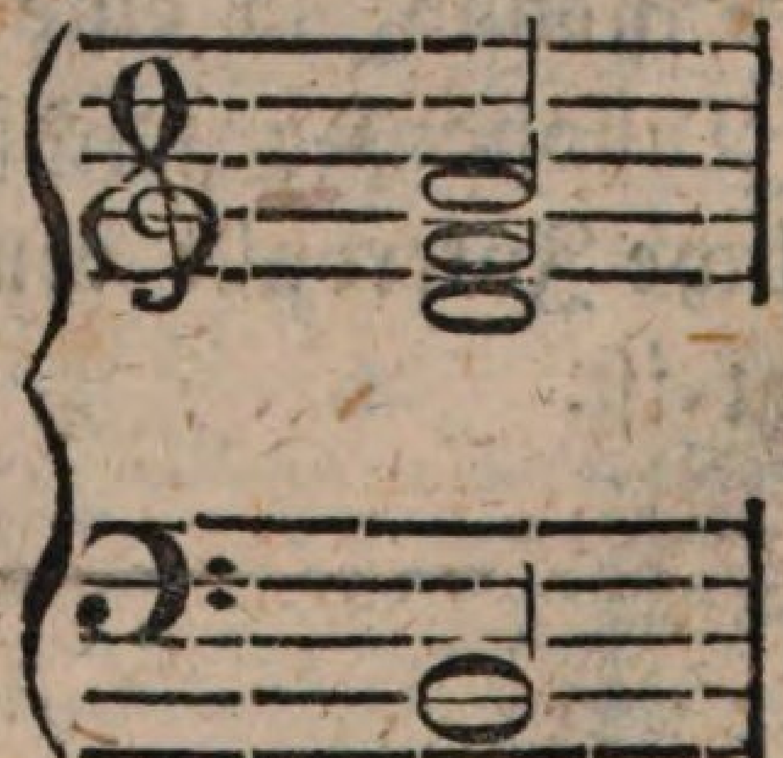
2) wenn man geradezu von einer Conſonanz in eine Diſſonanz geht, ohne daß die Diſſonanz vorherliegt, es ſei ſtufen- oder ſprungweiſe, im guten oder ſchlimmen Takttheile.

Die Accorde, die ſich hierzu eignen, ſind:

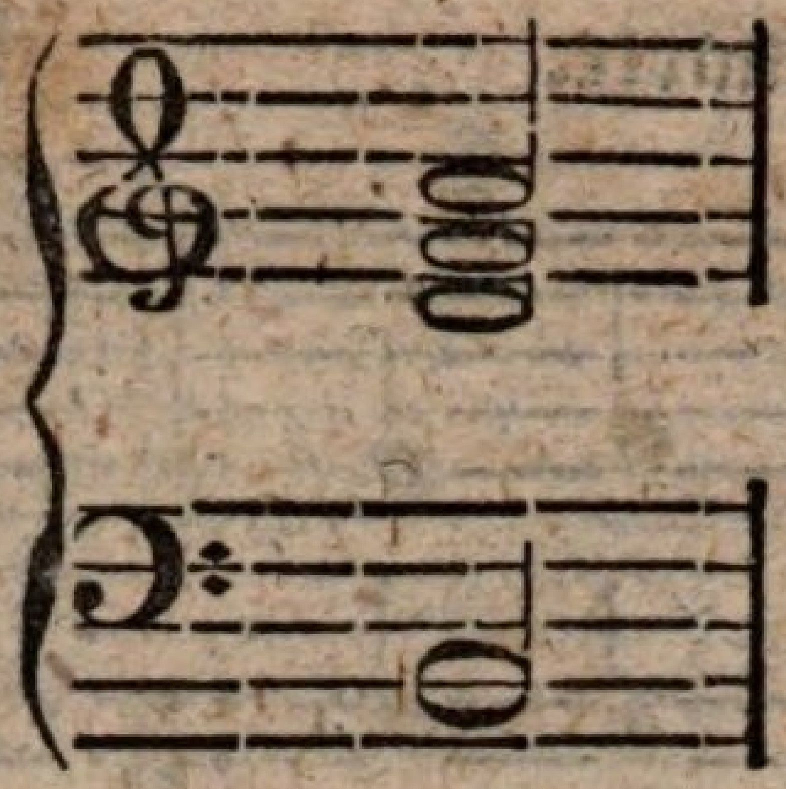
α) der kleine Septimenaccord auf der Dominante einer jeden Tonart:



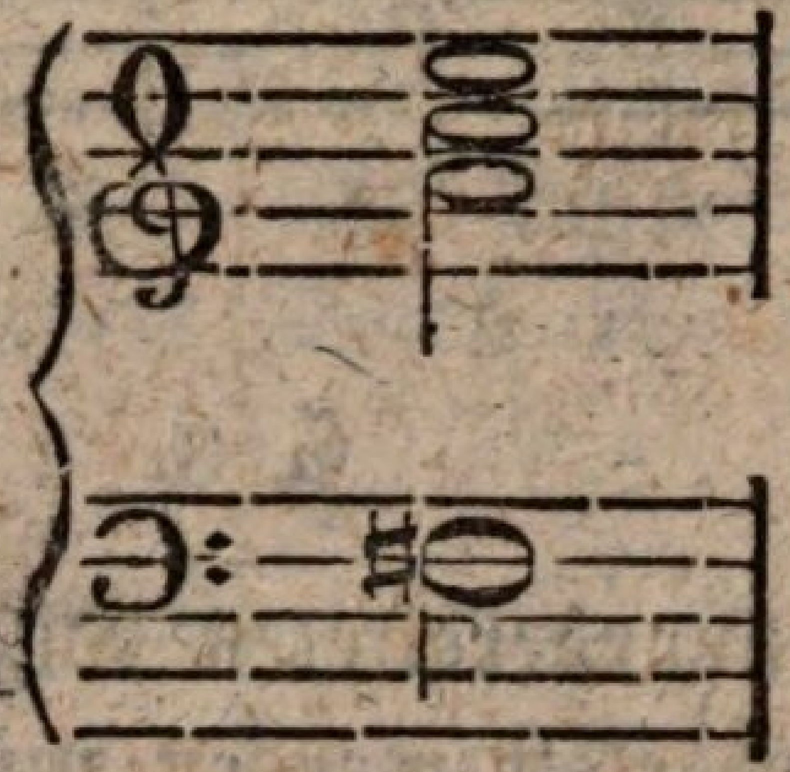
β) Der kleine Septimenaccord auf dem Leitetone der großen Tonart. Z. B.



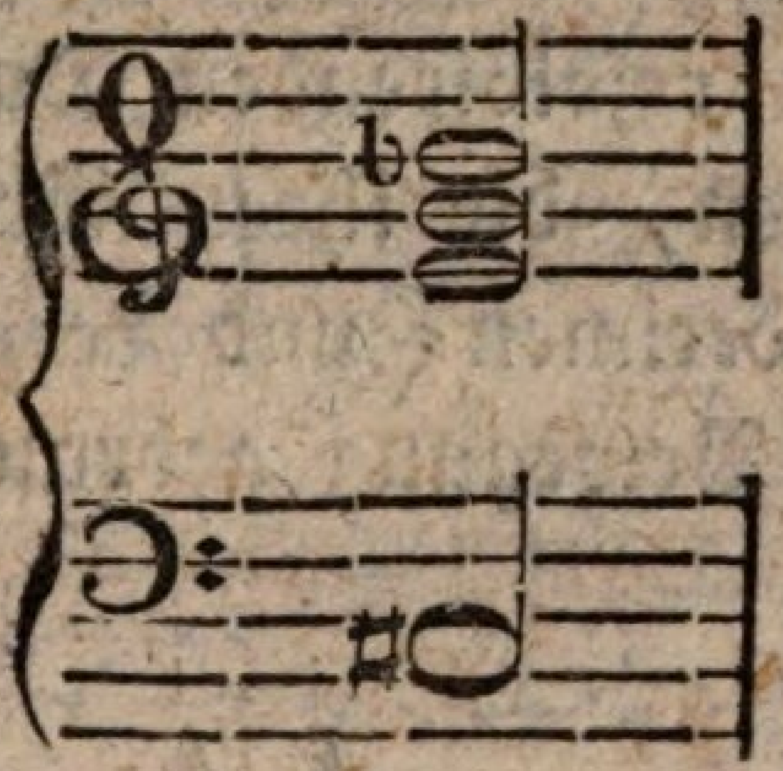
γ) Der kleine Septimenaccord auf der Secunde der kleinen Tonart.



δ) Der kleine Septimenaccord auf der großen Sexte der kleinen Tonart.



ε) Jeder verminderte Septimenaccord.

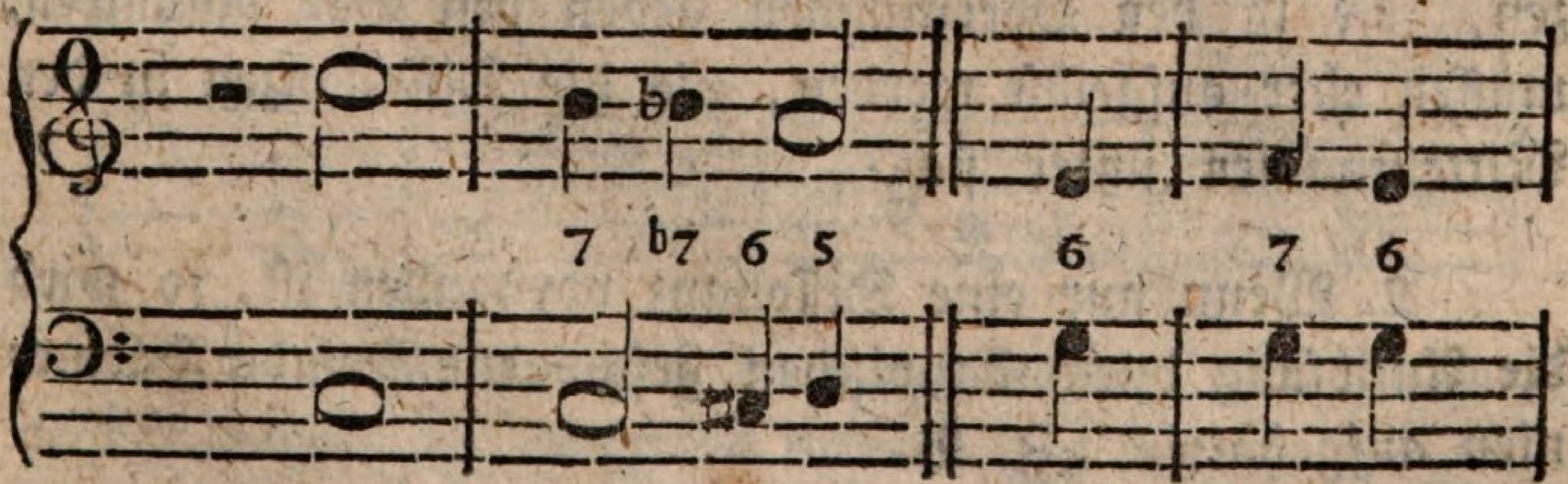


Eben ſo die Umkehrung dieſer Accorde.

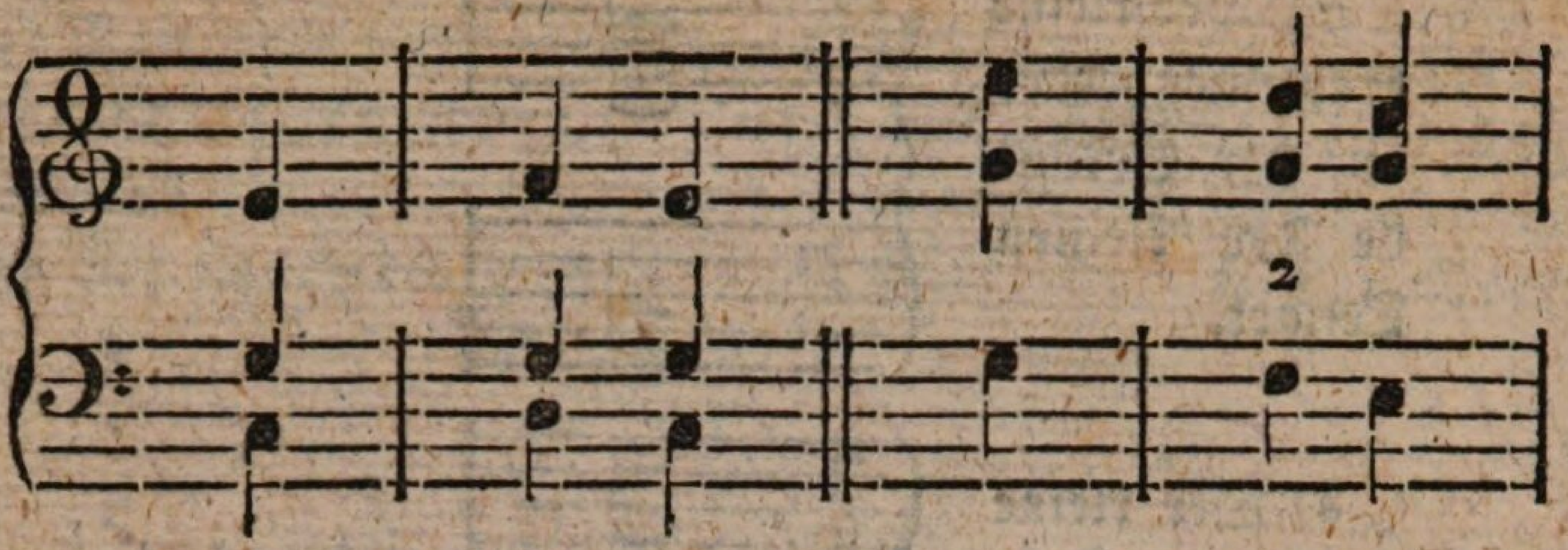
§. 2.

Da jede Diſſonanz ein oberes nnd unteres Ende hat, ſo geſchieht es oft, daß man dem Anſchlage der Septime das untere Ende vorhergehen läßt, welches natürlich der Baß ſeyn muß. Dies iſt ein Mittelweg zwiſchen der wirklichen Vorbereitung und dem freien Anſchlage der Diſſonanz. Im Quintſextenaccorde geht alsdann die Sexte als das untere Ende vorher; im Terzquartenaccorde die Quarte, und im Secundenaccorde geſchieht alsdann das Gegentheil, nämlich das obere Ende der Secunde geht vorher;

Mit der Septime. Mit der Sexte.



Mit der Quarte. Mit der Secunde.



## §. 3.

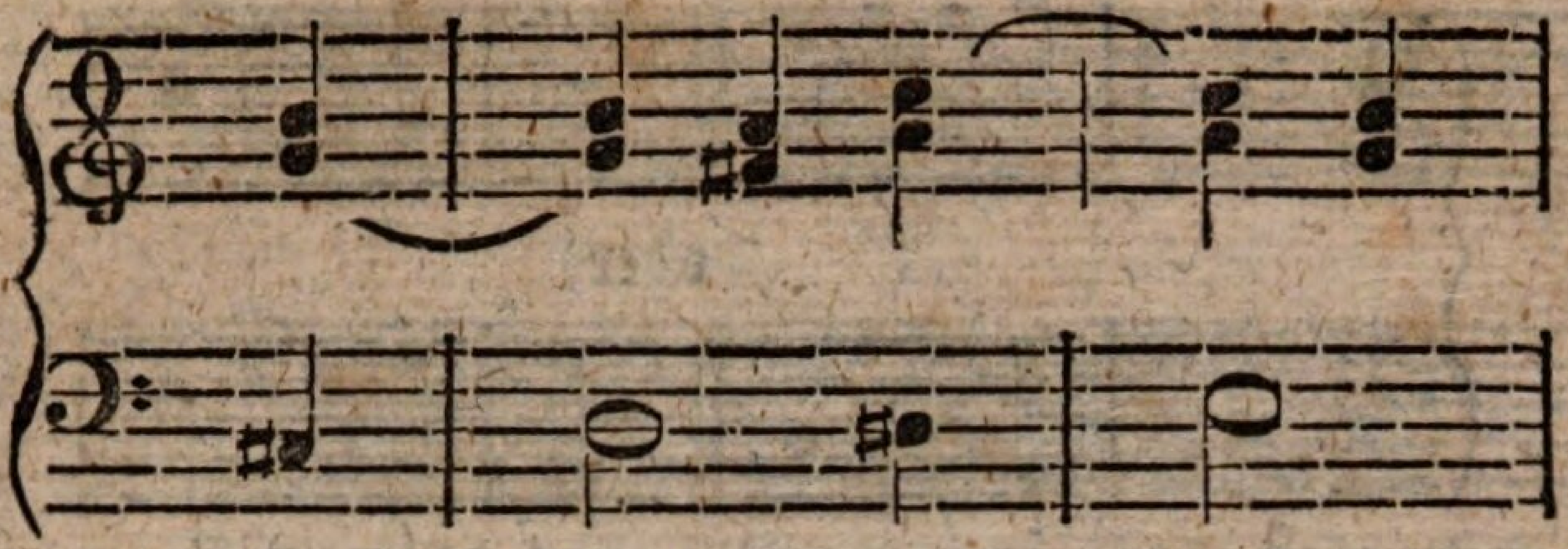
Von den unvorbereiteten Diſſonanzen, die jedesmal nach ihrer Art aufgelöſt werden müſſen, muß man die diſſonirenden, nicht reſolvirenden Durchgänge und Wechſelgänge unterſcheiden, die ihren Grund in den durchgehenden Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenſätzen haben und nur bei hurtiger Bewegung gebraucht werden.

## §. 4.

b) Die Aufhaltung der Auflöſung einer Diſſonanz kann auf zweierlei Art geſchehen.

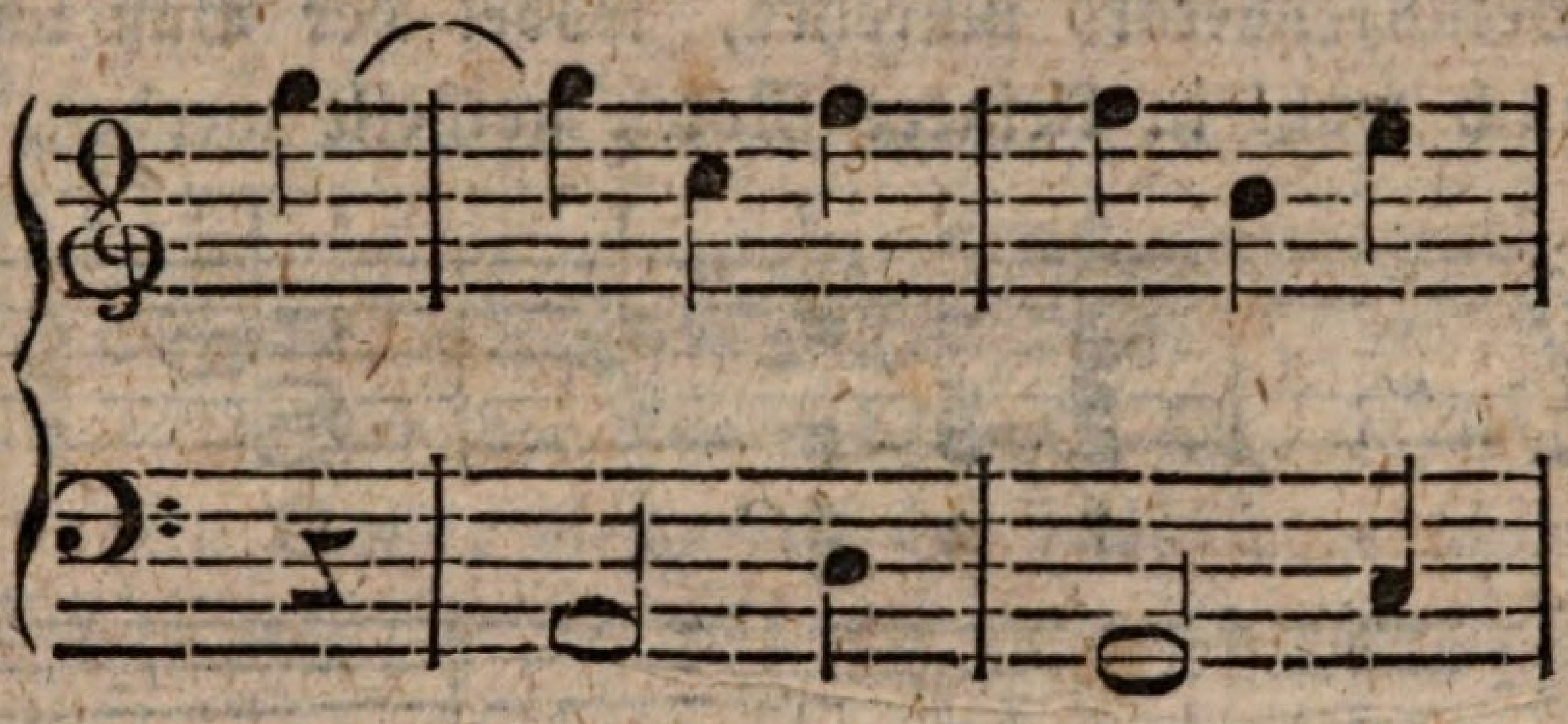
1. Wenn mehrere Diſſonanzen vorhanden ſind, die nicht alle zugleich bequem aufgelöſt werden können, ſo muß erſt die Hauptdiſſonanz aufgelöſt werden, und die Nebendiſſonanzen bleiben ſo lange liegen, und werden erſt im folgenden Anſchlage aufgelöſt. Mehrere Diſſonanzen zugleich findet man im Nonen-, beſonders im Undecimen- und Terzdecimenaccorde, wo alsdann die None im Nonen-, die Undecime im Undecimen- und die Terzdecime im Terzdecimenaccorde die Hauptdiſſonanzen ſind. Die Diſſonanzen, die in den Oberſtimmen gegen den Baß diſſoniren, müſſen eher aufgelöſt werden, als die Diſſonanzen in den Mittelſtimmen unter ſich.

2. Wenn nur eine Diſſonanz vorhanden iſt, ſo wird die Auflöſung durch dazwiſchen geſchobene fremde Harmonien aufgehalten. Z. B.

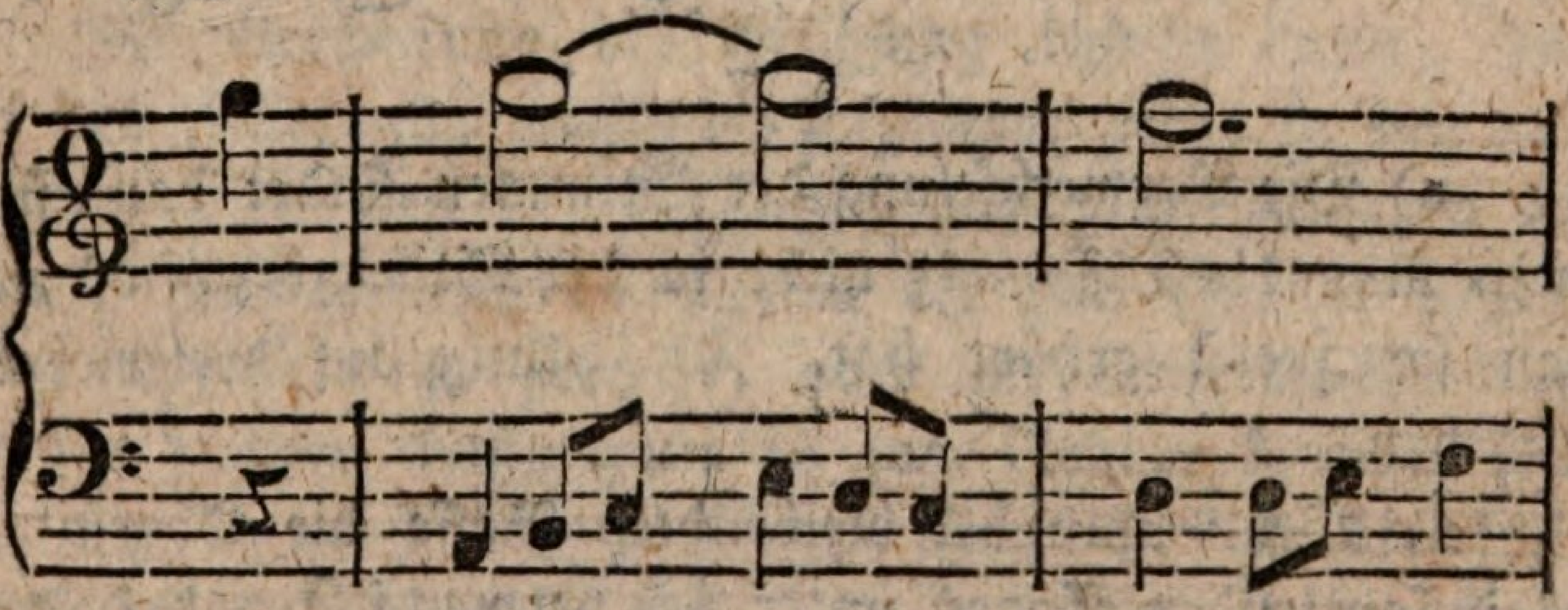


c) Die Zertheilung oder Zergliederung der Harmonie beſteht darin, daß man eine Diſſonanz mit andern in der Harmonie befindlichen Noten verändert. Dies geſchieht nun

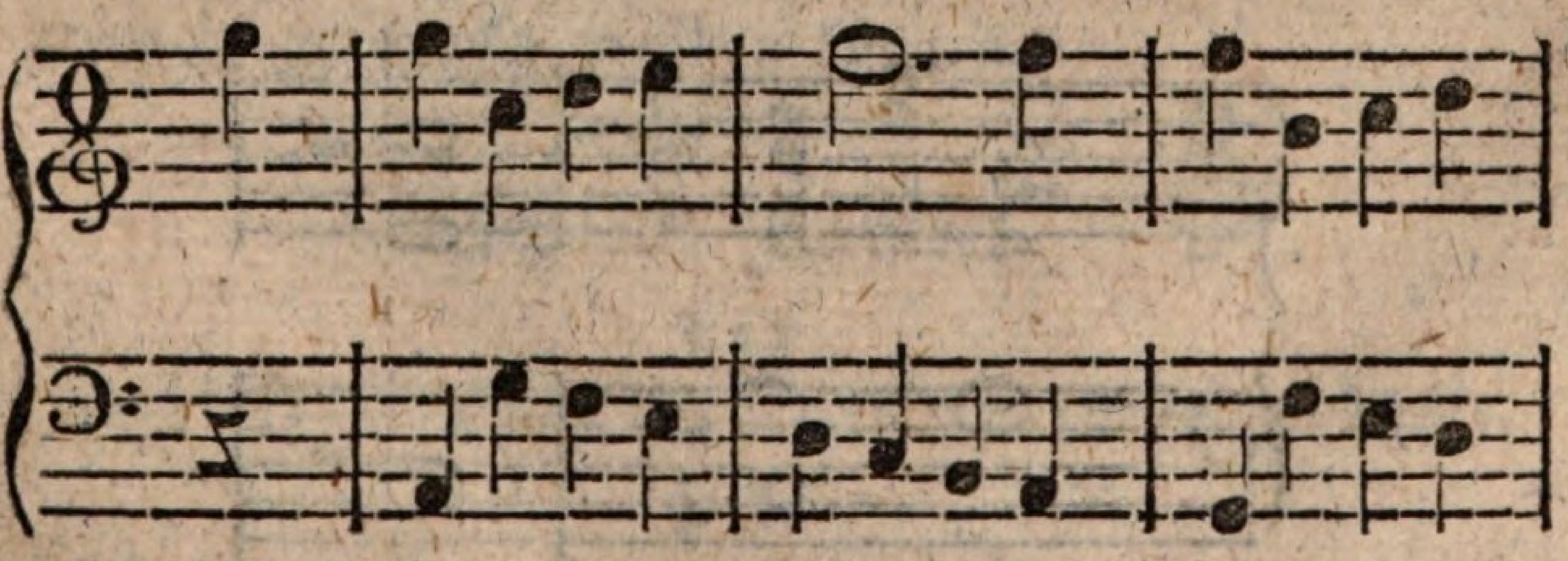
1) In der Oberſtimme.



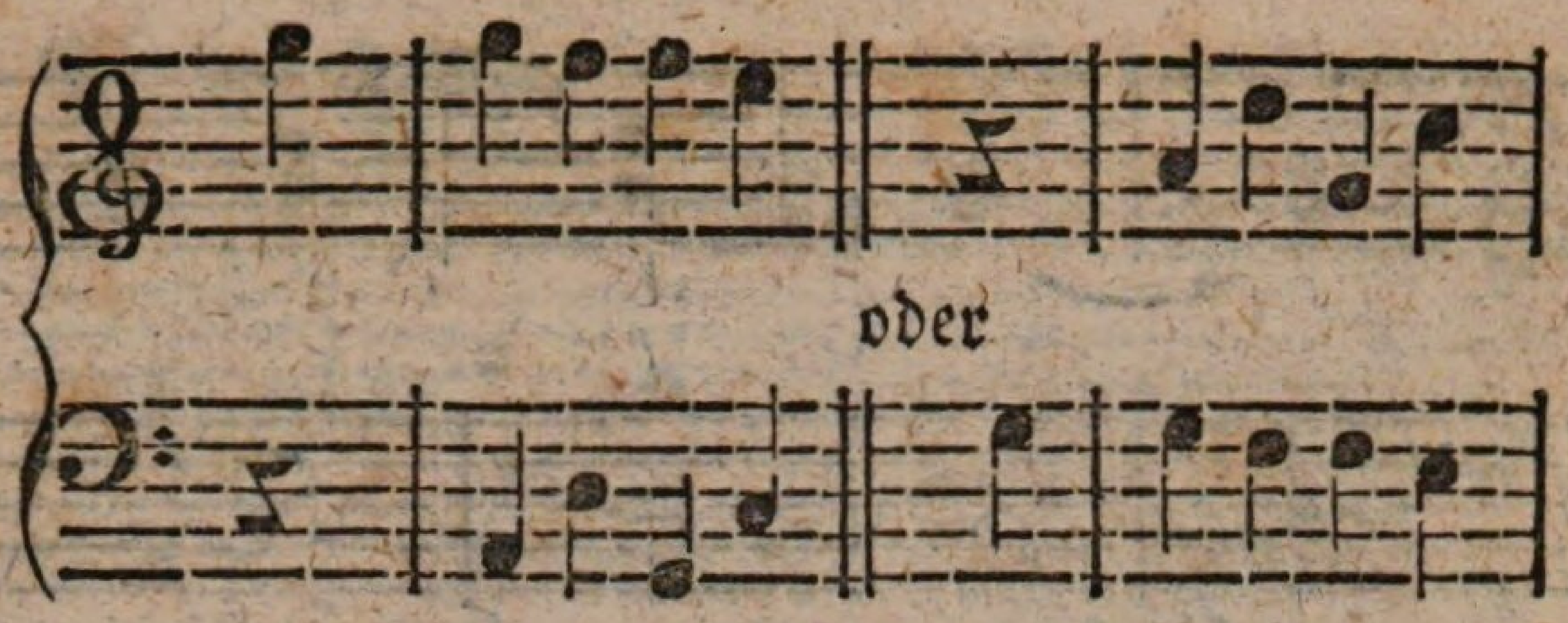
2) In der Unterſtimme.



3) In beiden zugleich.

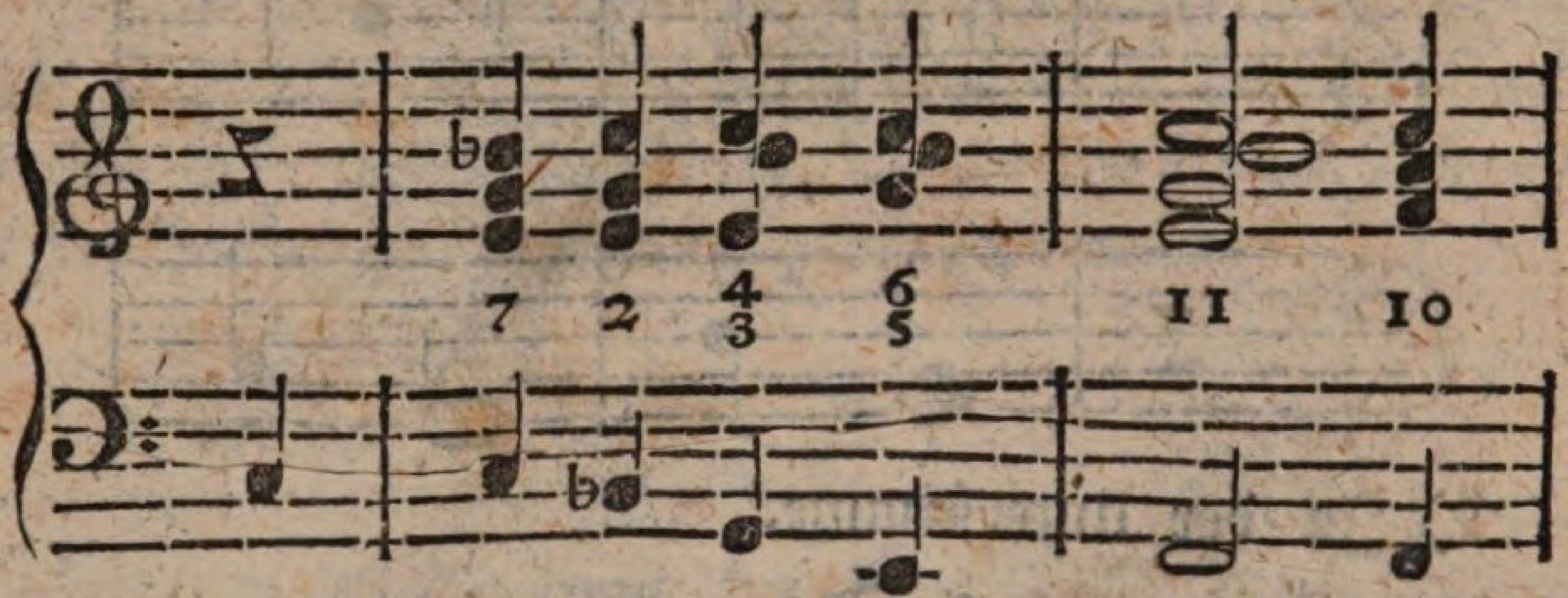


Die Diſſonanz muß in der Stimme, wo ſie zuerſt gehört worden iſt, aufgelöſt werden. Z. B.




§. 6.

Die Verſetzung der Harmonie beſteht darin, daß man die Geſtalt eines diſſonirenden Satzes vor der Auflöſung verändert: z. B. wenn man einen Septimenaccord vor ſeiner Auflöſung erſt in einen Quintſexten-, Terzquarten- oder Secundenaccord umkehrt, wobei der Baß und Diskant auch wohl in kleinere Noten getheilt werden.

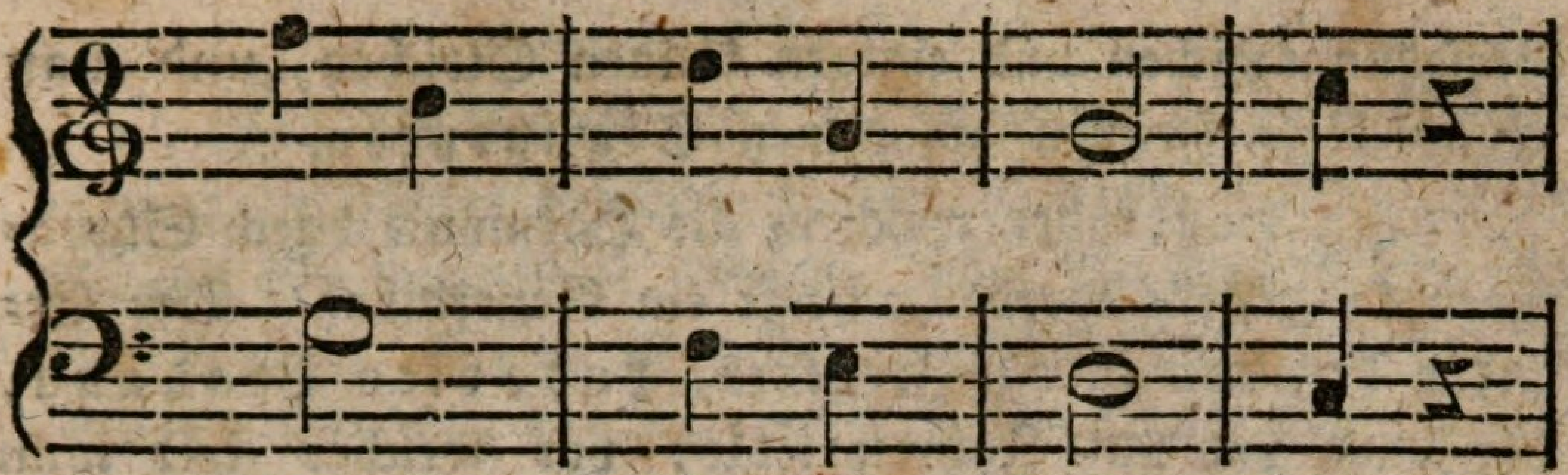



§. 7.

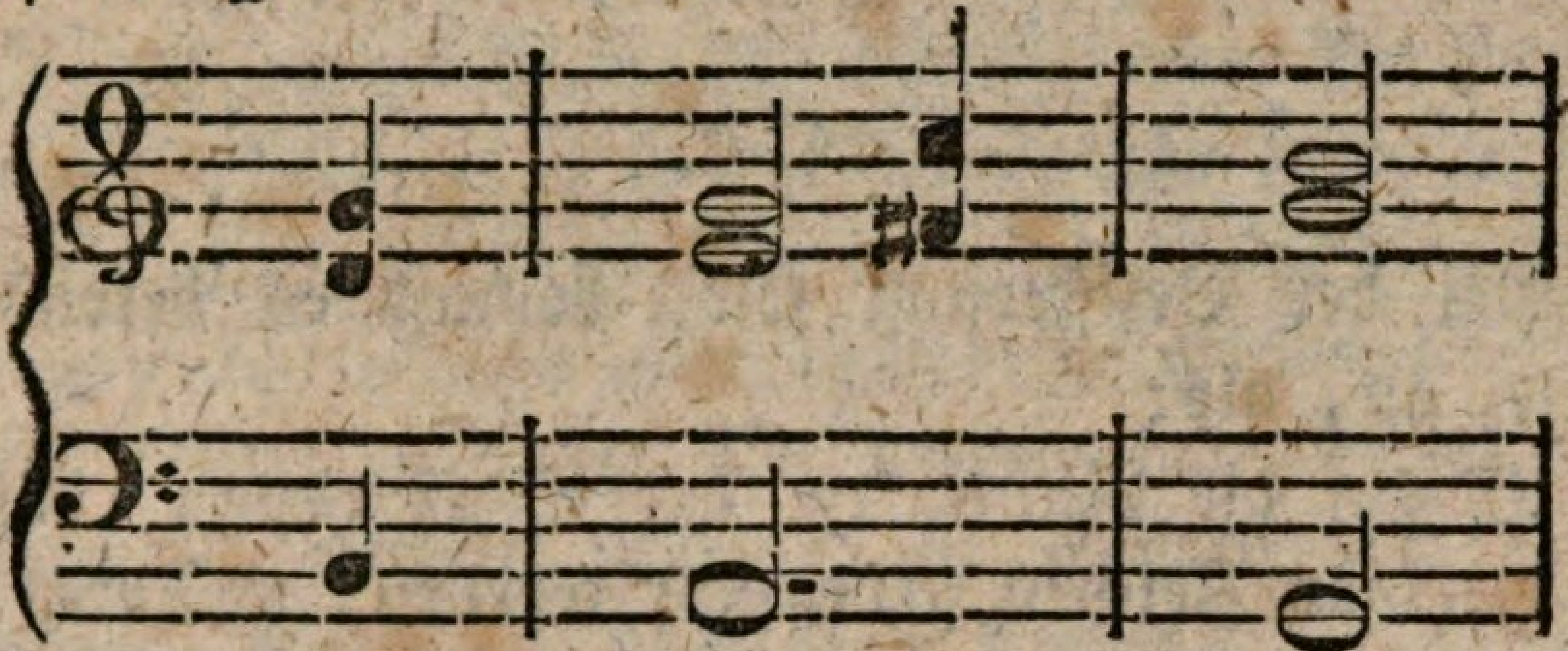
e) Die Verwechſelung der Stimmen findet dann ſtatt, wenn man die Diſſonanz nicht in der Stimme auflöſt, wo man ſie zuerſt gehört hat. Dies kann auf dreierlei Art geſchehen.

1. Wenn man bei bleibendem Baſſe die Oberſtimme des diſſonirenden Satzes unter ſich verwechſelt und dadurch die Diſſonanz in eine andere Stimme ſetzt. Z. B.

2. Wenn man bei verwechſeltem Baſſe die ganze Geſtalt des diſſonirenden Satzes verändert. Z. B.



3. Wenn man vom diſſonirenden Satze ordentlich in den Löſeſatz geht, aber dabei die Stimmen des Löſeſatzes verwechſelt. Z. B.



Die erſte Art der Verwechſelung braucht man im mehrſtimmigen Satze, die zweite im zwei= oder mehrſtimmigen Satze, und die letzte könnte man ganz entbehren.

§. 8.

Die Verſteckung der Auflöſung beſteht darin, daß man das Intervall, wohin die Diſſonanz geht, in den vorhandenen Stimmen des Löſeſatzes gar nicht zu ſehen bekommt, ſondern daß es nur in der zum Grunde liegenden Harmonie dazu gedacht, oder im Generalbaſſe dazu gegriffen werden muß, wenn es zum Gehöre kommen ſoll. Sie gehört nebſt der vorhergehenden Art in die freie Schreibart und nicht in den ſtrengen Styl; daher beide den Anfängern eben nicht anzurathen ſind, weil ſie nur mit Vorſicht gebraucht werden können.

---

## Achtes Capitel.

### Von der Bezifferung der Accorde im Generalbaſſe.

§. 1.

Die Bezifferung der Accorde geſchieht mit den deutſchen Zahlzeichen, beſonders den einfachen Zahlen, den

Verſetzungszeichen und einigen kleinen Strichen, und man nennt dieſe Zeichen zuſammen Signaturen.

Ein Baß, über welchem die Harmonie durch Signaturen vorgeſtellt worden, heißt ein Generalbaß. Der Erfinder deſſelben iſt ein Italiener, Ludovico Viadana, der etwa vor 200 Jahren lebte, vor welcher Zeit man entweder aus den Partituren ſelbſt, oder aus einer verkürzten Partitur (Klavierauszuge) ſpielen mußte, wo das Auge leicht in Verwirrung gerathen konnte.

§. 2.

Bei der Bezifferung ſelbſt kommt es beſonders auf zweierlei an, als:

1) auf die Richtigkeit der Bezifferung, daß dabei nur diejenigen Zeichen gebraucht werden, wodurch ein Accord von allen übrigen genau unterſchieden iſt;

2) auf die Bequemlichkeit, daß alle Accorde mit ſo wenigen Ziffern vorgeſtellt ſind, als nur möglich iſt, damit das Auge nicht zuviel zu überſehen hat.

§. 3.

In einem jeden Accorde iſt ein gewiſſes Intervall vorhanden, wodurch er von jedem andern Accorde genau unterſchieden iſt. Nur dieſes muß über dem Baßtone angezeigt werden, und kein anderes. Dann erſt, wenn die eine Ziffer zur Richtigkeit nicht zureicht, werden noch andere hinzugefügt. Auch muß man den Ziffern nicht eher Verſetzungszeichen beifügen, als bis im Laufe der Modulation die Tonart verändert, und dies durch zufällige Verſetzungszeichen angezeigt werden muß.

§. 4.

Wenn die Baßſtimme einige oder alle Intervalle eines Accords hintereinander durchläuft, ſo bleibt die Harmonie dieſelbe, und dies wird durch einen Querſtrich bezeichnet (—), anſtatt die Harmonie durch veränderte Ziffern zu wiederholen.

§. 5.

Soll der Accord einer Haupttonart zu einer Wechſelnote angeſchlagen werden, ſo ſetzt man die Ziffer, die den Accord der Hauptnote anzeigt, über die Hauptnote, und ein ſchräger Strich über der Wechſelnote ( / ) zeigt den frühern Anſchlag des Accords der Hauptnote zur Wechſelnote an.

§. 6.

Außerdem iſt noch folgendes zu bemerken:

1) Wenn ein Kreuz (♯) Bee (♭) oder Beequadrat (♮) über einer Baßnote ſo ſteht, daß es vor keine andere Ziffer geſetzt iſt, ſo bezeichnet es allemal die Terz, die dadurch entweder erhöht oder erniedrigt erſcheint.

2) Wenn während der Dauer eines Punktes bei einer Note ein Accord angeſchlagen werden ſoll, ſo müſſen die Ziffern des anzuſchlagenden Accords gerade über dem Punkte ſtehen, und beziehen ſich auf die vorhergehende Baßnote.

3) Wenn in einem Accorde ein, wegen Veränderung des Tones in ſeinem Verhältniſſe ſich änderndes Intervall zu dem Hauptintervalle, das den Accord anzeigt, hinzugeſetzt werden muß, ſo darf das dahin gehörige Verſetzungszeichen nicht vergeſſen werden.

4) Wenn im Baſſe Pauſen zwiſchen zwei Diſſonanzen ſtehen, wovon die eine aufgelöſt und die andere vorbereitet werden ſoll, ſo müſſen mit der rechten Hand die Accorde, welche während der Pauſe die Harmonie ausmachen, ohne Baß angeſchlagen werden, damit die Harmonie fortgeht. Die Ziffern über den Pauſen beziehen ſich dann bald auf eine vorhergehende, bald auf eine folgende Baßnote.

5) Die Ziffern, die einen Accord bezeichnen, müſſen über und nicht neben einander ſtehen. Sollen aber auf einen Baßton mehr Accorde angeſchlagen werden, ſo muß jeder Accord einzeln neben einander angezeigt werden.

§. 7.

Nach dieſen allgemeinen Regeln und Bemerkungen, kommen wir zur Bezifferung der einzelnen Accorde, die

wir, ihrem Urſprunge und ihrer Ableitung nach, hinter= einander durchgehen wollen.

### Von der Bezifferung des Dreiklanges, des Sexten= und Quartſextenaccords.

§. 8.

Der Dreiklang wird mit einer von den Ziffern 3, 5, 8 bezeichnet, im Allgemeinen aber gar nicht.

Die Fälle, wo der Dreiklang bezeichnet wird, ſind folgende:

1) Wenn ein diſſonirender Satz vorhergeht, wo man ihn mit der Ziffer bezeichnet, die die Auflöſung verrichtet, es mag die Terz, Quinte, Octave oder es mögen zwei Intervalle davon zugleich ſeyn.

2) Wenn er auf derſelben Baßnote einem andern Accorde vorangeht oder folgt.

3) Wenn die Terz oder Quinte eines Dreiklangs ihr Verhältniß ändert und ein Verſetzungszeichen fordert, wo alsdann, wie ſchon bemerkt, die Quinte das Verſetzungs= zeichen hat. Z. B. 5♭, 5♮, 5̸, die Terz aber durch das Verſetzungszeichen allein ohne die 3 angezeigt wird.

§. 9.

Der Sextenaccord wird mit einer 6, oder, wenn ein Verſetzungszeichen nöthig iſt mit 6♭, 6♮, 6̸, bezeich= net. Fordert die Terz ein Verſetzungszeichen, ſo wird die= ſes allein, ohne die 3, unter die 6 geſetzt. Bei liegendem Baſſe, wo der Sextenaccord einem diſſonirenden Accorde vorhergeht oder folgt, wird er außer der 6 mit der Ziffer bezeichnet, die die Diſſonanz vorbereitet oder auflöſt. Der Quartſextenaccord wird mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ bezeichnet, und dieſen Zif= fern werden, wo es nöthig iſt, die Verſetzungszeichen bei= gefügt. Nur in beſondern Fällen, bei liegendem Baſſe, wird auch die 8 beſonders bezeichnet.

§. 10.

Den verminderten Dreiklang bezeichnen ſorgfältige Componiſten und Generalbaſſiſten durch eine mit einem Bogen verſehene $\frown{5}$, und den davon abſtammenden $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ Ac=

cord mit 4 und einem Bogen darüber 4̑. Wo dieſes aber nicht geſchehen wäre, giebt die Vorzeichnung und ſeine Lage ſchon ſeine Kennzeichen an.

## Von der Bezifferung des Septimen=, Quintſexten=, Terzquarten= und Secundenaccords.

### §. 11.

Der Septimenaccord wird allemal mit einer 7 bezeichnet, die nöthigenfalls mit einem ♯, ♭ oder ♮ verſehen wird. Z. B. 7̸, ♭7, ♮7, wenn ihre verlangte Beſchaffenheit nicht ſchon in der Vorzeichnung der Tonart liegt. Die 5 und 3 wird nur alsdann hinzugeſetzt, wenn ihr Verhältniß ſich ändert und ein zufälliges Verſetzungszeichen fordert. Ueber die Terz im verminderten Septimenaccorde ſetzen einige einen Halbkreis ⁀, um den Spieler deſto aufmerkſamer zu machen, was aber jetzt nur noch ſelten gefunden wird.

### §. 12.

Der Quintſextenaccord wird mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ bezeichnet, und, wo es nöthig iſt, bekommen nicht nur dieſe beiden Intervalle die Verſetzungszeichen, ſondern es wird auch die 3 durch ♯, ♭, ♮ beſonders angezeigt. Z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{6̸}{5\flat}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{6̸}{\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{\sharp}}$

### §. 13.

Der Terzquartenaccord wird mit $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\flat}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\natural}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{\sharp}$ bezeichnet und die 6 wird nur alsdann hinzugeſetzt, wenn ſie ein Verſetzungszeichen verlangt. Verändert die Quarte ihr Verhältniß, ſo muß ihr ebenfalls ein Verſetzungszeichen beigefügt werden. Z. B. 4̸, 4♮, 4♭.

### §. 14.

Den Secundenaccord bezeichnet man mit einer 2, und die 4 und 6 werden nur dann hinzugeſetzt, wenn ein zufälliges Verſetzungszeichen vor dieſe letztern Intervalle kommt, und dadurch ihr Verhältniß geändert wird. Wenn der Secundenaccord aus dem verminderten Septimenaccorde entſpringt, ſo verlangt die Secunde ein Erhöhungszeichen. Z. B. 2̸.

## Von der Bezifferung der None, Undecime und Terzdecime und ihrer Umkehrung.

§. 15.

Dieſe Accorde ſind ihrem Urſprunge nach fünfſtimmig. Da bei dem vierſtimmigen Satze nur vier reine Partien oder Stimmen nöthig ſind, ſo muß in dieſen Accorden bald das eine, bald das andere Intervall herausbleiben, wenn ſie vierſtimmig werden ſollen, und daher kommt es, daß ein und derſelbe von dieſen Accorden, je nachdem ein Intervall herausgelaſſen iſt, ganz verſchieden beziffert wird.

§. 16.

Der Nonenaccord, wenn die None mit Terz und Quinte begleitet iſt, wird nur durch 9 bezeichnet. Soll ſtatt der Quinte die Septime genommen werden, ſo iſt die Bezifferung $\substack{9\\7}$. Wenn bei der None die übermäßige Quinte iſt, ſo bekommt die Quinte ein Erhöhungszeichen; ebenſo die übermäßige None.

§. 17.

Der Undecimenaccord wird gewöhnlich mit $\substack{9\\4}$ auch wohl mit $\substack{5\\4\\2}$ bezeichnet, wenn die Septime herausbleibt. Dagegen mit $\substack{7\\4}$, wenn die None herausbleibt und mit $\substack{9\\7\\4}$ wenn die Quinte herausbleibt. Der verkürzte Undecimenaccord, der aus der Undecime und Quinte beſteht und in welchem, wenn er vierſtimmig werden ſoll, die Octave des Grundtons hinzugenommen wird, hat entweder eine bloße 4 oder $\substack{5\\4}$ zur Bezeichnung. Wenn die übermäßige Quinte zur Undecime kommt, ſo wird dieſer Undecimenaccord entweder mit $\substack{7\\\not{5}\\4}$ $\substack{7\\5\natural\\4}$ oder mit $\substack{9\\\not{5}\\4}$ $\substack{9\\5\natural\\4}$ beziffert, je nachdem entweder die Septime oder None herausbleiben ſoll.

Mehrere neuere Komponiſten bezeichnen den fünfſtimmigen Undecimenaccord mit einer bloßen 11, auch den gewöhnlichen vierſtimmigen Undecimenaccord, und ſetzen nur dann die übrigen Ziffern der Intervalle deſſelben hinzu, wenn ſie ein Verſetzungszeichen fordern, oder vorzugsweiſe vor den übrigen ſtehen ſollen.

§. 18.

Der vierſtimmige Terzdecimenaccord beſteht entweder aus der Terzdecime, Undecime und None, oder es wird ſtatt der None die Septime hinzugenommen. Bleibt die Septime weg, ſo wird er mit $\substack{9\\6\\4}$; bleibt aber die None weg, ſo wird er mit $\substack{7\\6\\4}$ bezeichnet. Man findet dieſen Accord auf der Finalſaite zuweilen mit $\substack{7\\2}$ angezeigt, wo er vier- und fünfſtimmig genommen werden kann, und wo die 2 alsdann die None anzeigt.

§. 19.

Was die Umkehrung dieſer Accorde betrifft, ſo iſt ſchon in dem Capitel von den Accorden bemerkt, daß ſie Vorhalte der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen oder der Septimenaccorde und ihrer Umkehrungen ſind. Da aber nicht nur die erwähnten fünfſtimmigen Accorde für ſich, ſondern auch in Verbindung mit den untergeſchobenen Accorden ſich umkehren laſſen, ſo entſteht dadurch eine große Anzahl Vorhalte, die theils mit den übrigen Accorden gleiche Bezifferung haben, theils auch leicht aufgefunden werden können. Ich führe daher hier nur einige an, um dadurch den Weg zu zeigen, wie man alle übrigen leicht finden kann. Z. B.

1) Die vorhaltende Septime vor der Sexte in Verbindung mit der Terz und Sexte, als die erſte Umkehrung des Nonenaccordes. Dieſer Accord wird mit einer bloßen 7 bezeichnet, worauf auf demſelben Baßtone eine 6 folgt.

2) Der Septnonenaccord, der ſich auf liegendem Grundtone in $\substack{8\\6}$ auflöſt, als erſte Umkehrung des Undecimenaccords.

3) Der $\substack{9\\7\\4}$ Accord, der ſich in $\substack{8\\6\\3}$ auflöſt, als erſte Umkehrung des Terzdecimenaccords, wenn die Terz des untergeſchobenen Accords in den Baß geſtellt wird.

4) Der Quartquintſeptimenaccord, der ſich in den Quintſextenaccord auflöſt, und dadurch entſteht, wenn man die Terz des untergeſchobenen Accords bei dem Terzdecimenaccorde in den Baß ſtellt.

## §. 20.

Um im allgemeinen ſogleich zu wiſſen, woraus ein ſolcher Vorhalt beſtehe, ſo merke man ſich, daß vor dem Dreiklange und Septimenaccorde, der Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccord ſelbſt, aus denen bald das eine bald das andere Intervoll herausgelaſſen iſt, die Vorhalte bilden. Vor dem Sexten- und Quintſextenaccorde ſteht die erſte Umkehrung; vor dem $^{6}_{4}$ und $^{4}_{3}$ Accorde die zweite Umkehrung; vor dem Secundenaccorde die dritte Umkehrung des Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccords, wenn nämlich der Baß liegen bleibt; ſteigt und fällt aber der Baß, ſo müſſen alle dieſe Accorde nach den Regeln von der Fortſchreitung der Septime beurtheilt werden. Der vorhaltende Ton kann auch im Baſſe liegen.

## §. 21.

Wenn über einigen Stellen eines bezifferten Baſſes unis. (unisono) ſteht, ſo zeigt es an, daß die rechte Hand dieſelben Noten eine Octave höher ſpielen ſoll. Tasto solo (t. s.) ſteht alsdann über den Baßnoten, wenn der Baß allein, ohne die dazu gehörigen Accorde angeſchlagen werden ſoll, und auch die rechte Hand nicht im Unisono mitgehen ſoll.

---

# Neuntes Capitel.

## Von der Verdoppelung der Intervalle.

### §. 1.

Ein Intervall verdoppeln heißt: daſſelbe zwei- oder mehrmals übereinander ſetzen. Die Fälle, in welchen ein Intervall verdoppelt werden muß, ſind folgende:

1) Wenn nach den Regeln der Fortſchreitung der Intervalle,

a) um offenbare oder verdeckte Octaven oder Quinten zu vermeiden, b) um den Geſang jeder Stimme bequem und ſangbar fortzuführen und c) den übereinanderſtehenden Stimmen eine gute harmoniſche Bewegung unter

ſich zu verſchaffen; wenn ſage ich, alsdann nicht alle Intervalle eines Accords bequem zu haben ſind, und ſtatt des einen ein anderes Intervall deſſelben Accords doppelt genommen wird.

2) Wenn man für mehr als vier Stimmen ſetzen will, wo man alsdann ein Intervall, um die Anzahl der Stimmen zu bekommen, zwei-, drei- und mehrmals nehmen muß.

§. 2.

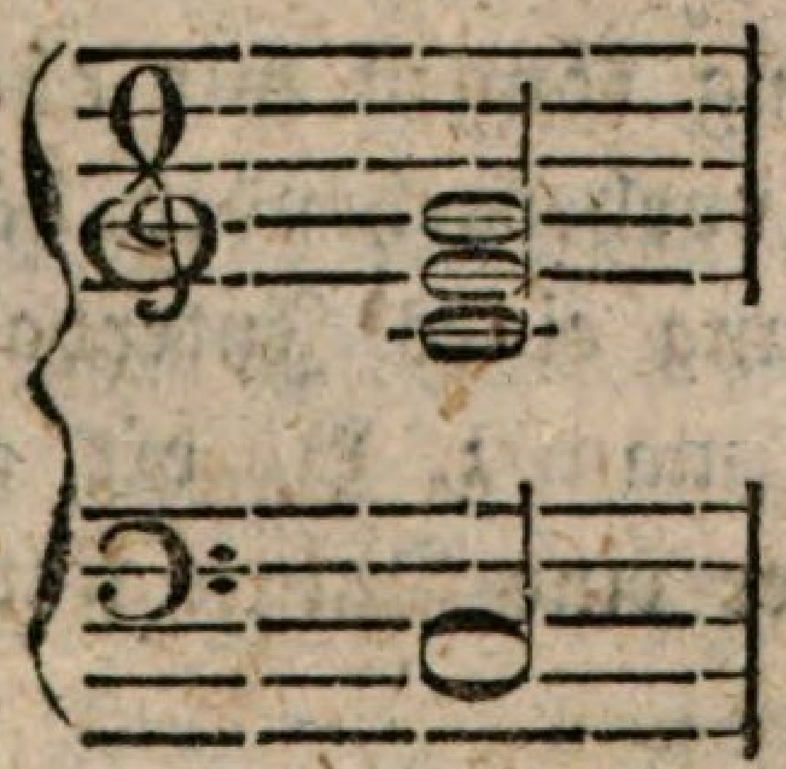
Zur Verdoppelung ſchicken ſich die Conſonanzen beſſer, als die Diſſonanzen, weil die Conſonanzen keine gemeſſene Fortſchreitung haben. Doch können auch einige Diſſonanzen verdoppelt werden, und von den Conſonanzen hat auch ein Intervall vor dem andern einen Vorzug bei der Verdoppelung.

§. 3.

Der conſonirende Dreiklang, der bekanntlich aus 3, 5 und 8 beſteht, iſt der Grundaccord aller Accorde, und wir dürfen nur wiſſen, wie dieſer verdoppelt werden muß, ſo können wir von ihm die Anwendung auf alle Accorde machen. In dem conſonirenden Dreiklange iſt die Octave das beſte Intervall zur Verdoppelung, und dann folgt die Quinte und zuletzt die Terz. In dem davon abſtammenden Accorde muß demnach auch das Intervall, das die Octave vorſtellt, eher verdoppelt werden, als das, welches die Quinte vorſtellt, und dieſes wieder eher, als das Intervall, welches die Terz vorſtellt.

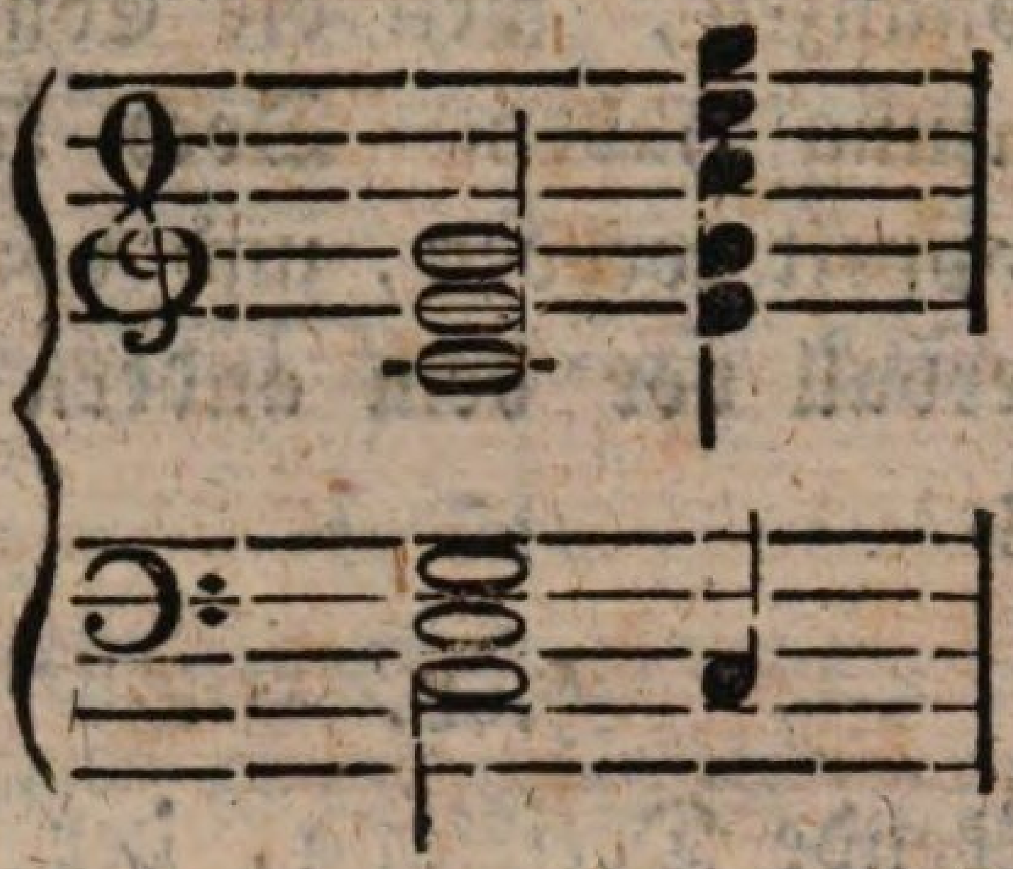
§. 4.

Will man nun den Dreiklang vierſtimmig machen, ſo verdoppelt man zuerſt den Einklang in der Octave. Z. B.

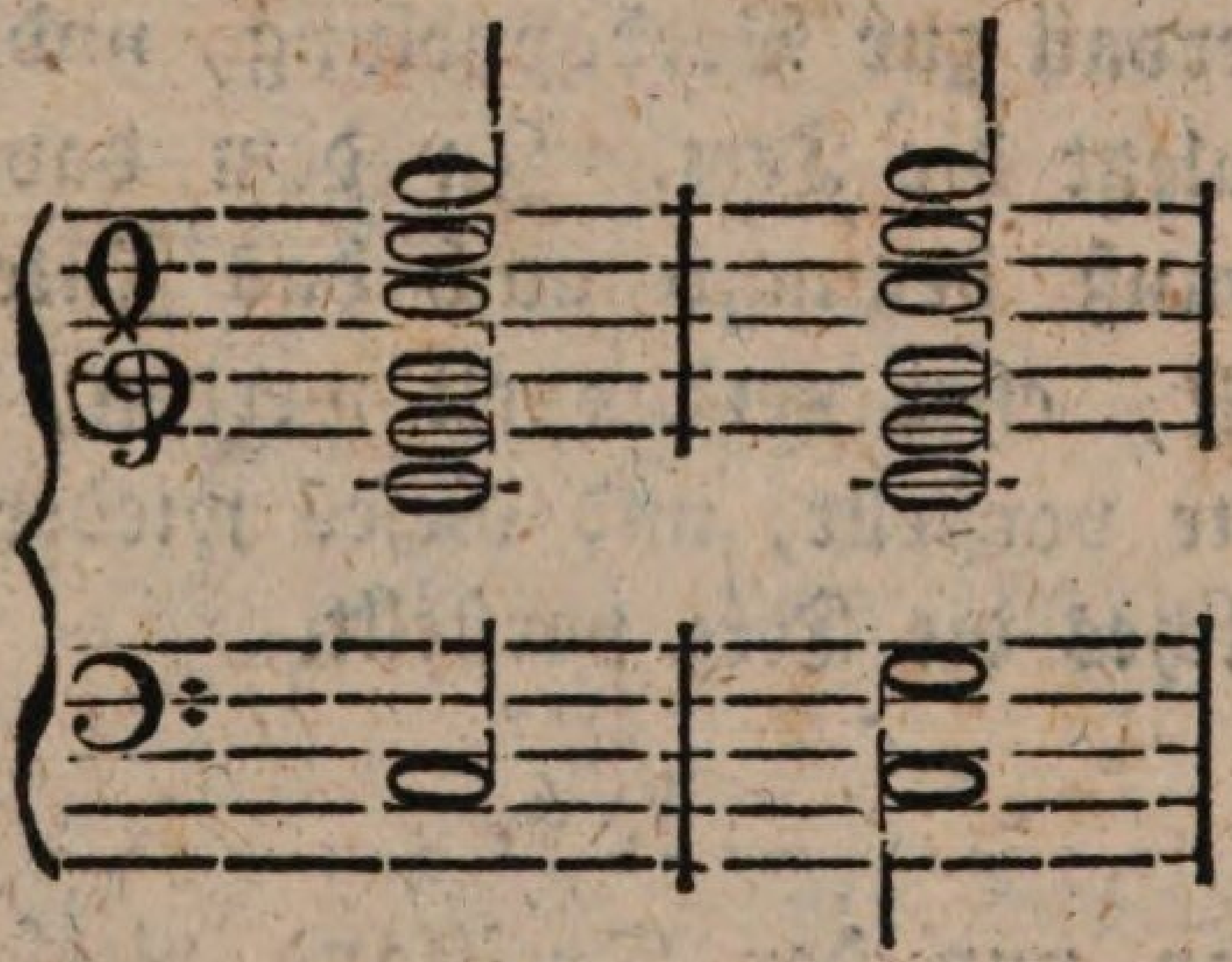


Soll er fünfſtimmig werden, ſo verdoppelt man auch noch die Quinte. Z. B.

Soll er ſechsſtimmig werden, ſo verdoppelt man auch noch die Terz. Z. B.

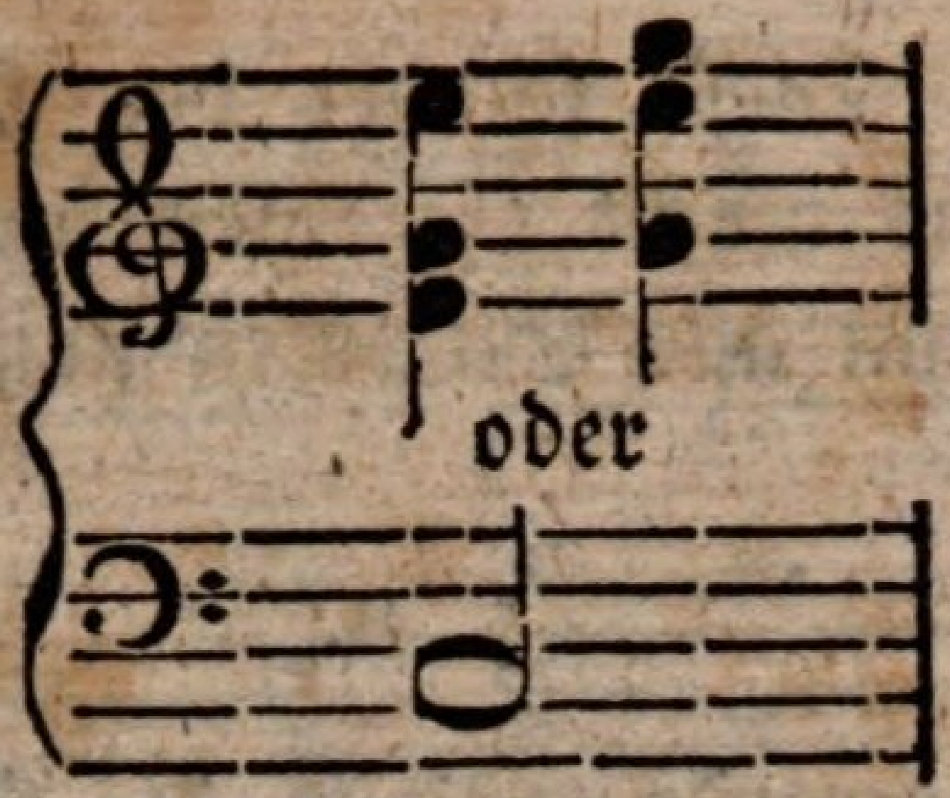


Soll er ſiebenſtimmig werden, ſo fängt man die Verdoppelung der Octave von neuem an, und fährt mit der Quinte und Terz fort, ſo vielſtimmig man die Accorde haben will. Z. B.

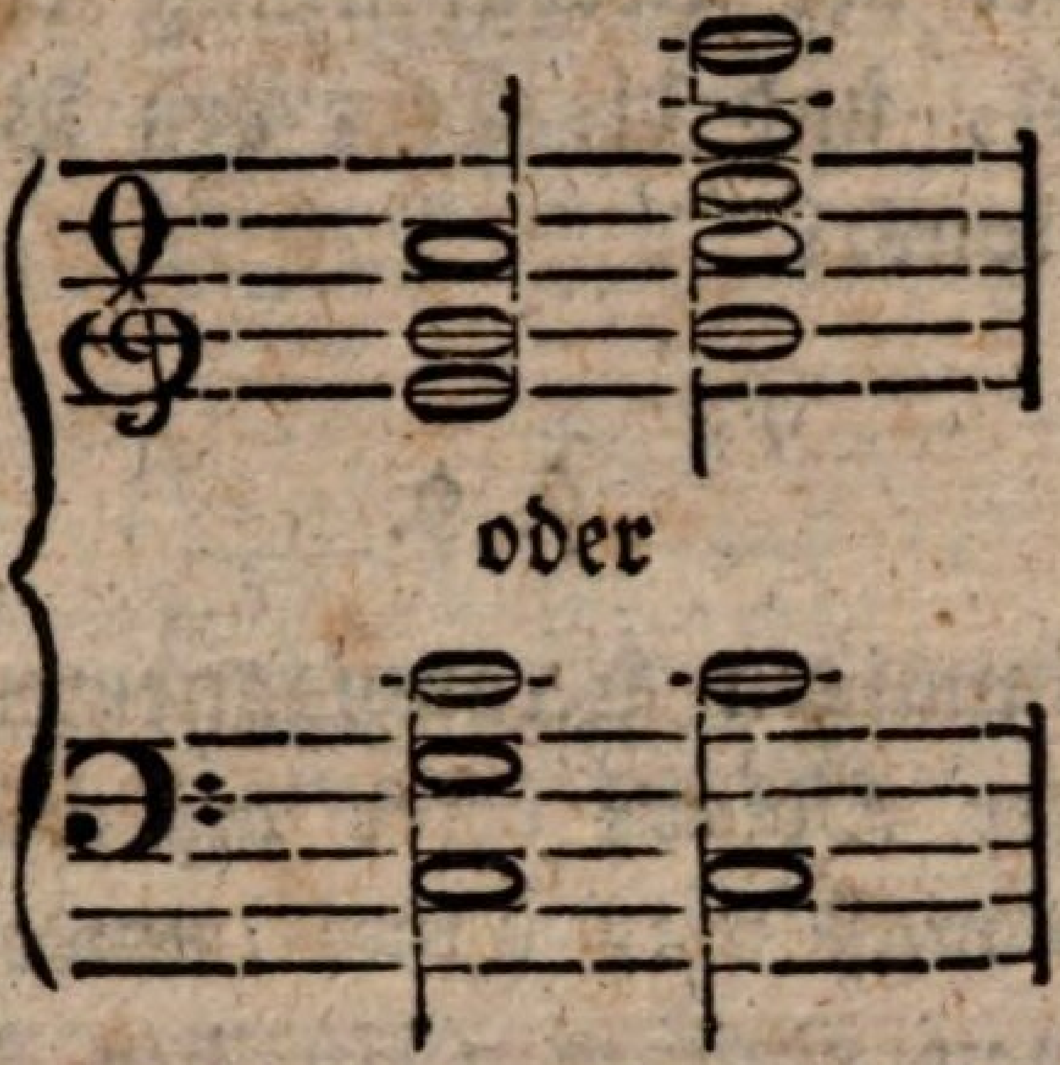


§. 5.

Dieſer Ordnung können wir aber nicht alle Zeit folgen, weil bald ein vorhergehender bald ein folgender Accord die Verdoppelung eines Intervalles außer der Regel fordert. So wird man z. B. oft gezwungen eine Terz ſtatt der Quinte oder eine Quinte ſtatt der Octave zu verdoppeln. Z. B.




Doch iſt es, wenn es irgend möglich iſt, beſſer, zwei Quinten gegen eine Terz und drei Octaven gegen eine Terz zu ſetzen. Z. B.




§. 6.

In den tiefern Tönen muß man ſich überhaupt und beſonders in vielſtimmigen Sachen hüten, daß man bei Schlüſſen keine Terz gegen den Grundton ſo ſetzt, daß ſie nur um drei Töne vom Grundtone entfernt wäre. Man verdoppelt alsdann lieber die Quinte und Octave ſtatt der Terz, weil es ſchon beſſer klingt, wenn die Entfernung der zweiten Stimme vom Grundtone fünf Töne beträgt, und am beſten, wenn der Abſtand vom Baſſe eine Octave ausmacht. Deswegen müſſen in vielchörigen Sachen alle Bäſſe entweder im Einklange fortſchreiten, oder der zweite Baß muß vom Grundbaſſe wenigſtens eine Quinte oder Octave entfernt ſeyn.

§. 7.

Wenn in einem mehrſtimmigen Satze von der tiefſten zur höchſten Stimme ſämmtliche Mittelſtimmen in dem Raume einer Decime zuſammen kommen, ſo wird es nothwendig, daß alsdann zwei und mehr Stimmen in einem Einklange zuſammen kommen, anſtatt eine Octave unter

ſich zu machen. Dieſe ſchadet der Harmonie nicht nur nichts, ſondern es macht oft einen ſehr angenehmen Eindruck, weil alsdann alle Stimmen nahe bei einander ſind.

§. 8.

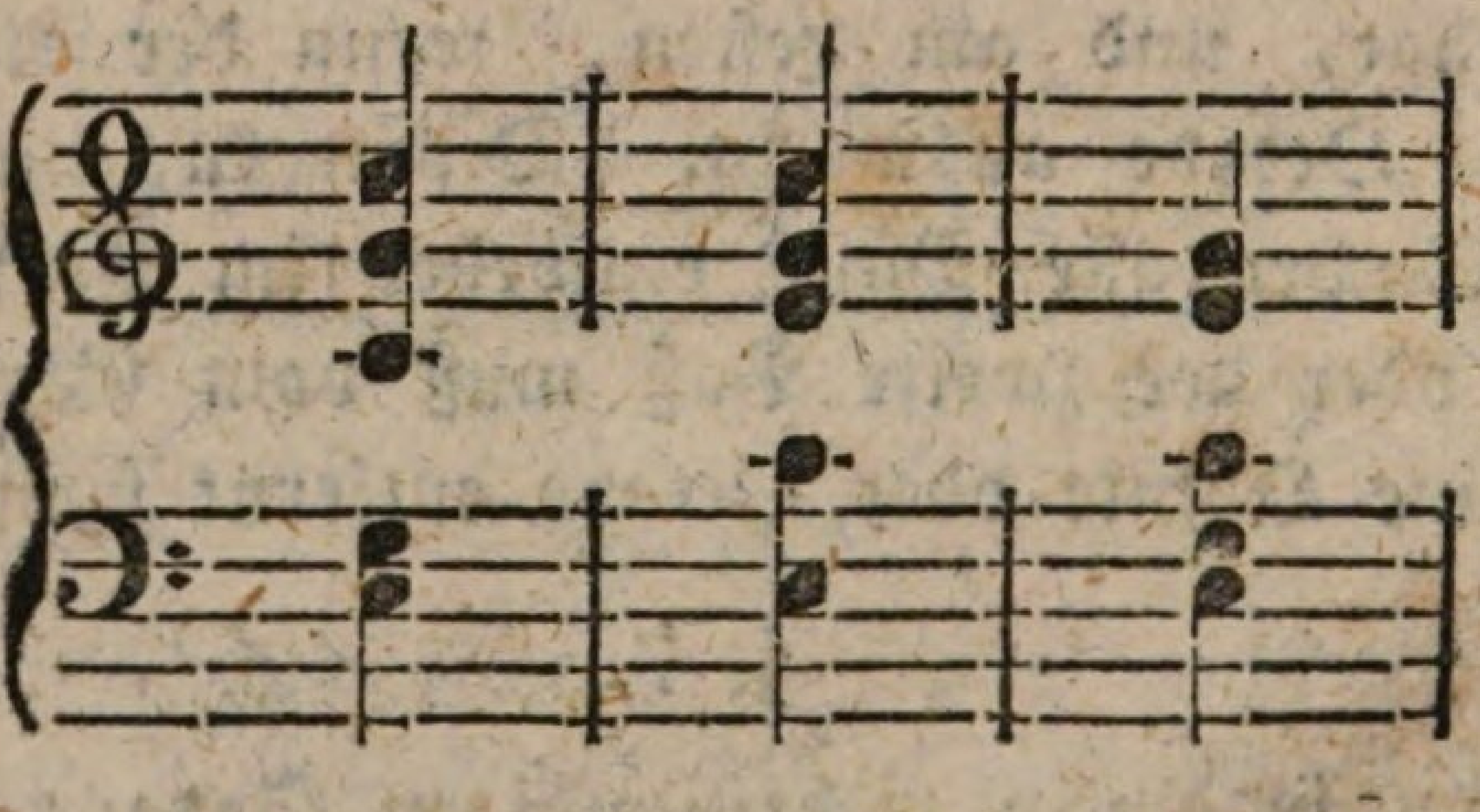
Im Sextenaccorde vertritt die Sexte die Stelle der Prime oder Octave, die Terz die Stelle der Quinte, und der Grundton die Stelle der Terz eines Dreiklanges. Demnach hat bei der Verdoppelung die Sexte den Vorzug vor der Terz, und die Terz den Vorzug vor der Octave des Grundtons.

§. 9.

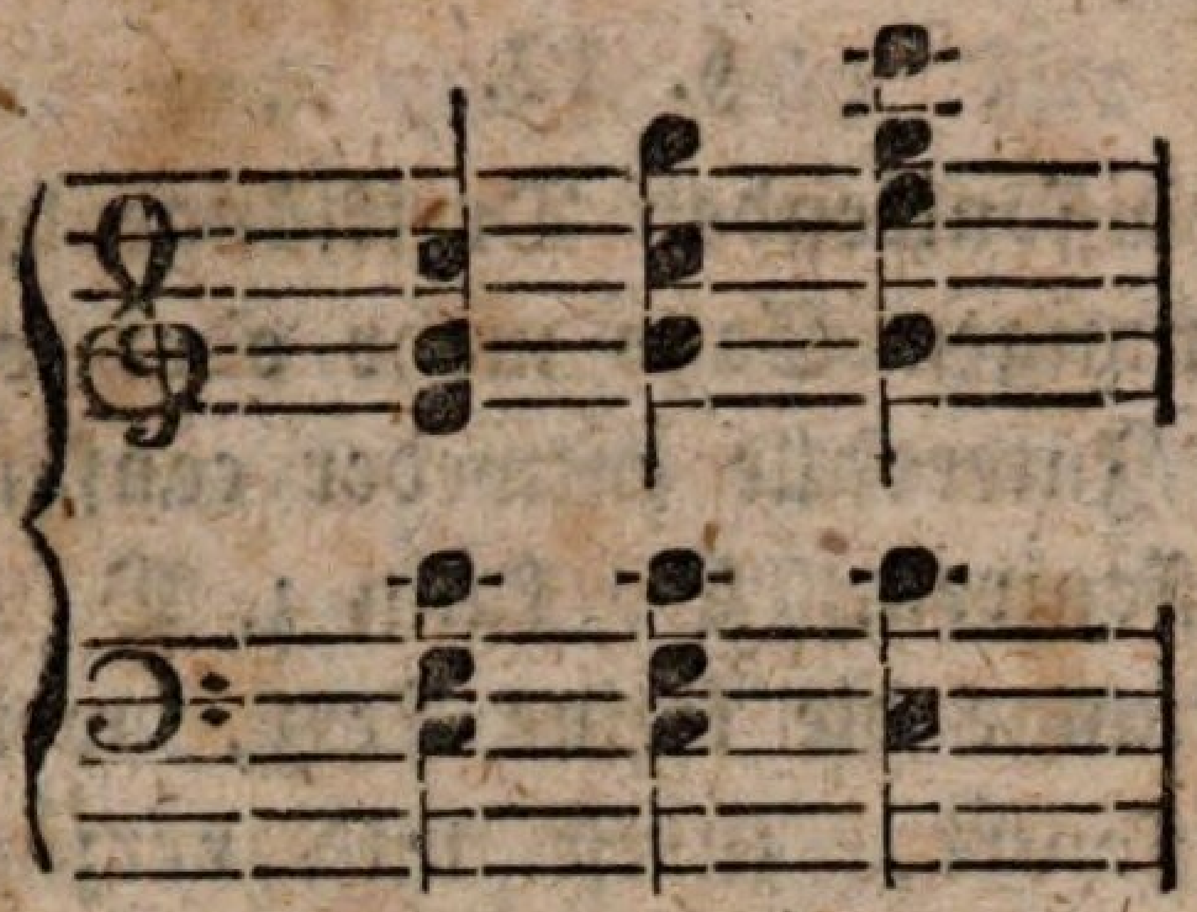
Im vierſtimmigen Accompagnement wird zwar der Einklang in einer Octave öfter als die Sexte und Terz verdoppelt; doch muß man dabei immer auf die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen in der Folge der Accorde Rückſicht nehmen, und die Terz und Sexte bleiben immer die zur Verdoppelung geſchickteſten Intervalle.

§. 10.

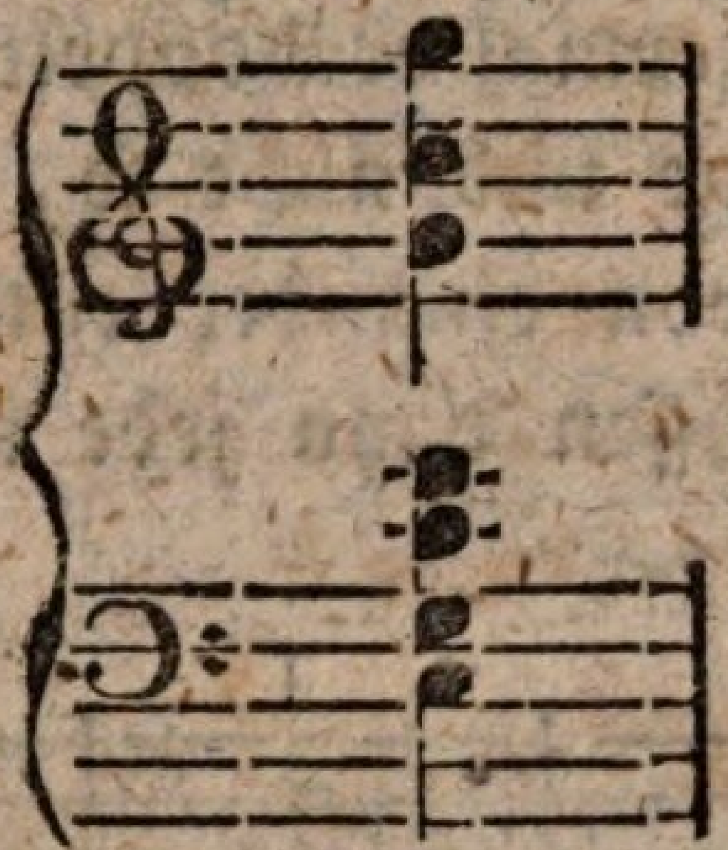
Um den Sextenaccord fünfſtimmig zu machen, verdoppelt man entweder die Terz und Sexte oder die Sexte und Octave. Z. B.



Soll er ſechsſtimmig werden, ſo verdoppelt man die Sexte zweimal und die Terz einmal, oder die Terz zweimal und die Sexte einmal, oder auch die Terz, Sexte und Octave einmal. Z. B.



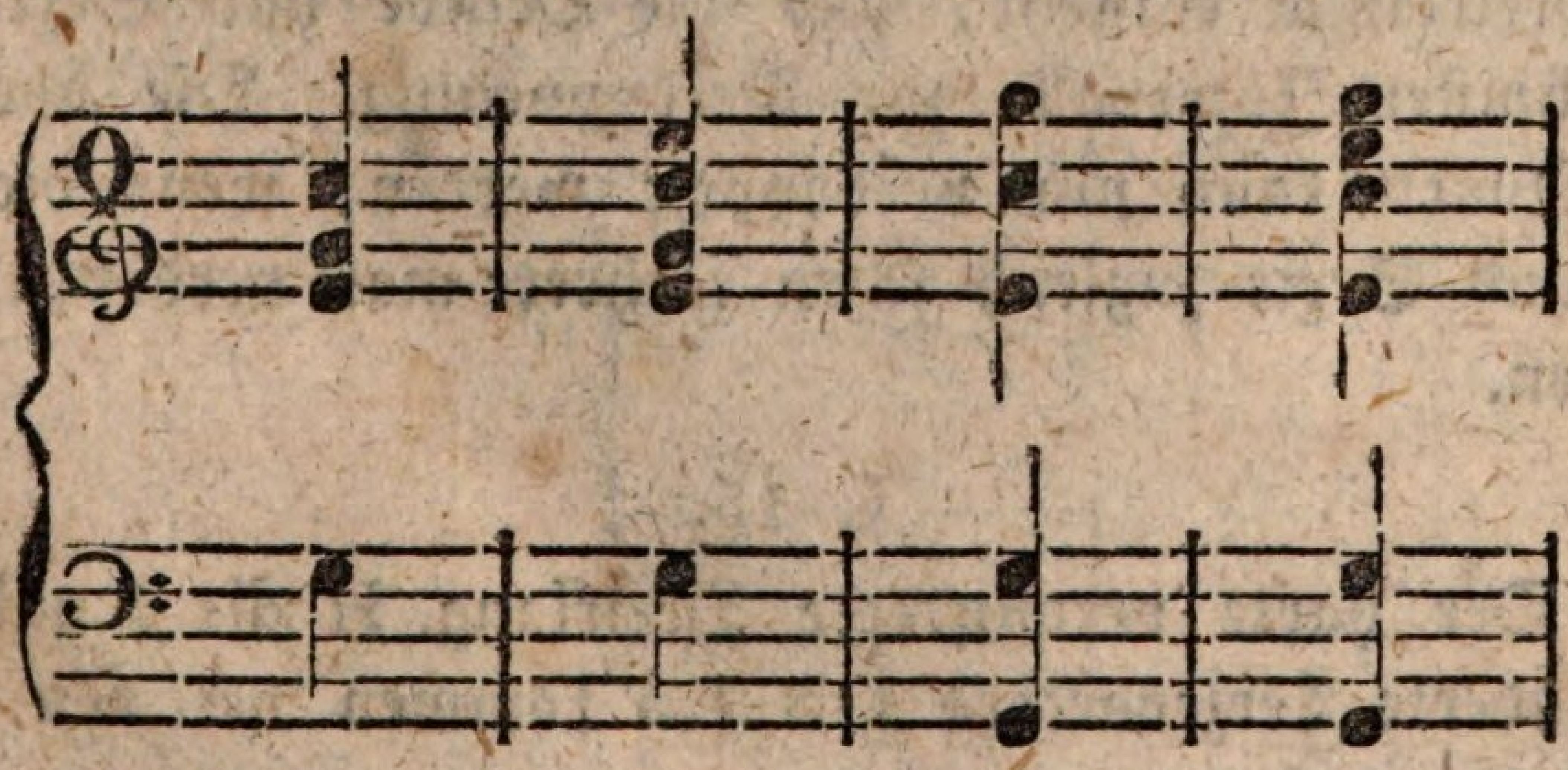
Wenn er ſiebenſtimmig werden ſoll, ſo ſetzt man noch die Octave vom Baſſe hinzu. Z. B.



Sonſt darf man nur die Verdoppelung des Dreiklangs für den Sextenaccord umſetzen, ſo hat man noch Exempel für die Verdopplung des Sextenaccords.

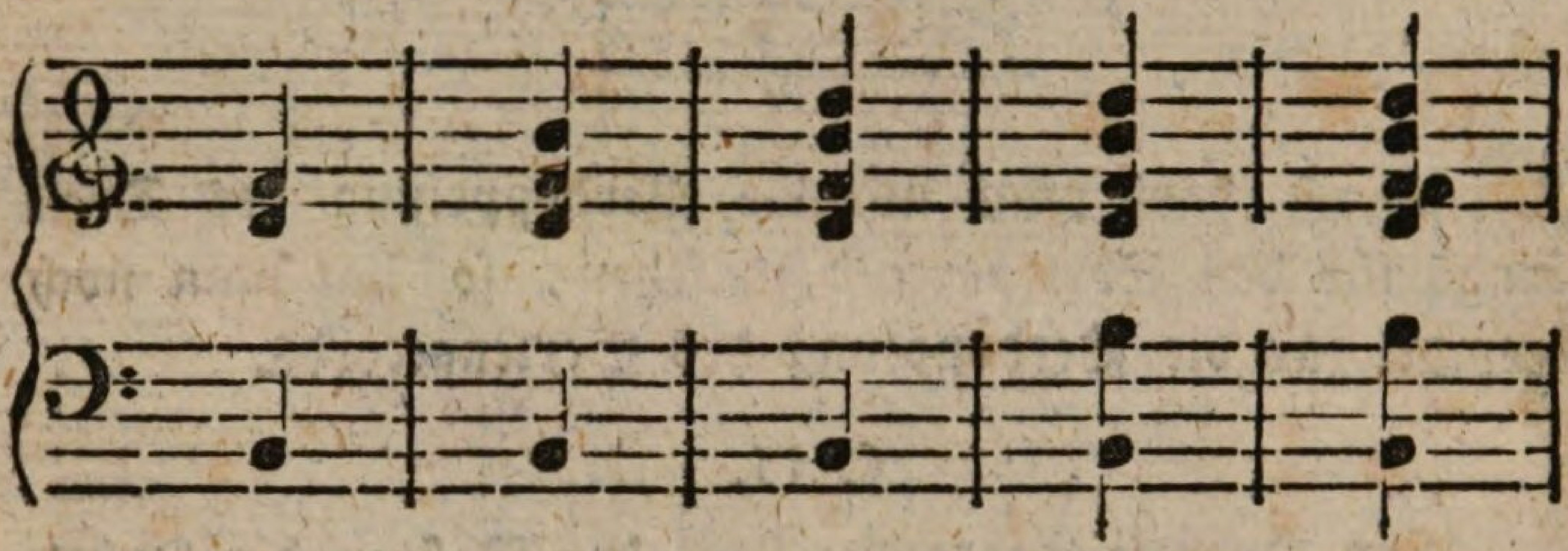
§. 11.

Im Quartſextenaccorde ſtellt der Baßton die Quinte des Dreiklangs, die Quarte die Octave, die Sexte die Terz deſſelben vor. Demnach ſollte die Quarte, die den Einklang oder die Octave des Dreiklangs vorſtellt, das vornehmſte Intervall zur Verdoppelung ſeyn. Da aber die Quarte wie eine Diſſonanz behandelt werden muß, ſo haben die Sexte und Octave bei der Verdoppelung dieſes Accordes den Vorzug. In dem vielſtimmigſten Satze kann die Quarte nicht mehr als zweimal ſtehen. Z. B.



§. 12.

Was die diſſonirenden Dreiklänge betrifft, ſo ſind ſie zum mehrſtimmigen Satze mehr oder weniger geeignet, je nachdem ihre Intervalle entweder conſoniren oder mehr oder weniger diſſoniren. So kann z. B. im kleinen verminderten Dreiklange die kleine Terz, weil ſie mit keiner andern Note diſſonirt, zuerſt und vorzüglich verdoppelt werden; hernach kommt der Einklang, und die Quinte kann nur dann verdoppelt werden, wenn die Terz und der Grundton ſchon viermal verdoppelt ſind, und dies dann doch nur im Einklange und nicht ſo, daß die beiden Quinten um eine Octave von einander entfernt ſind. Die verdoppelten Quinten müſſen dann jede ihren beſondern Gang gehen. Z. B.



§. 13.

In dem durch die Umkehrung aus dieſem Accorde entſtehenden Sextenaccorde iſt das vornehmſte Intervall zur Verdoppelung die Octave, dann die Sexte und zuletzt die Terz, und zwar ohne alle weitere Bedingung.

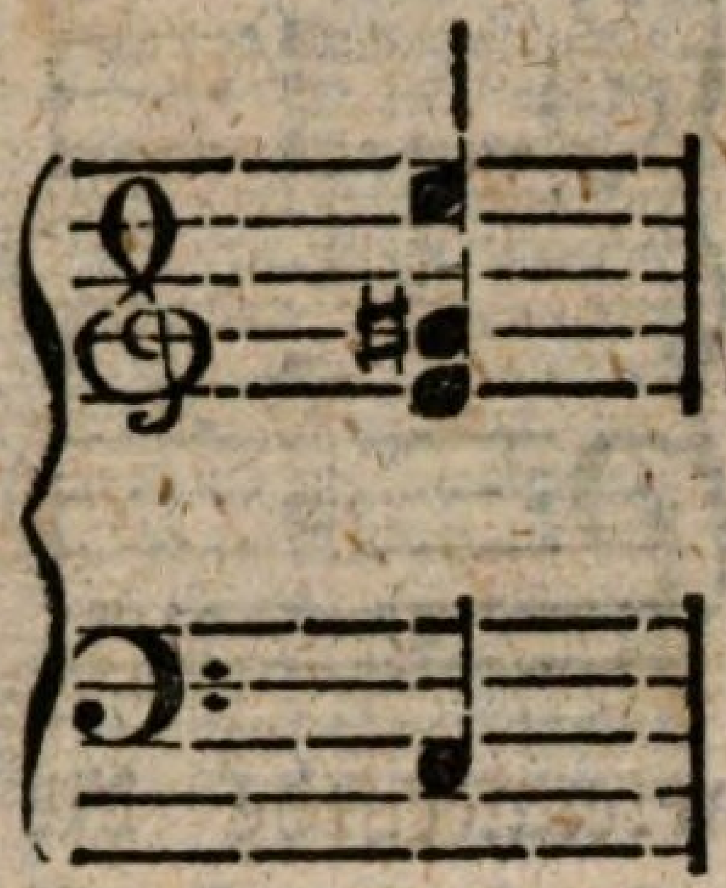
§. 14.

In dem Quartſextenaccorde, der aus dem verminten Dreiklange entſteht, ſind die Octave und Sexte die vornehmſten Intervalle zur Verdoppelung. Die übermäßige Quarte kann nur verdoppelt werden, wenn die Octave und Sexte zugleich ſchon mehrere male verdoppelt erſcheinen.

§. 15.

Der harte verminderte Dreiklang H dis f und der verminderte Terzenaccord Dis f a kommen bei den Sep-

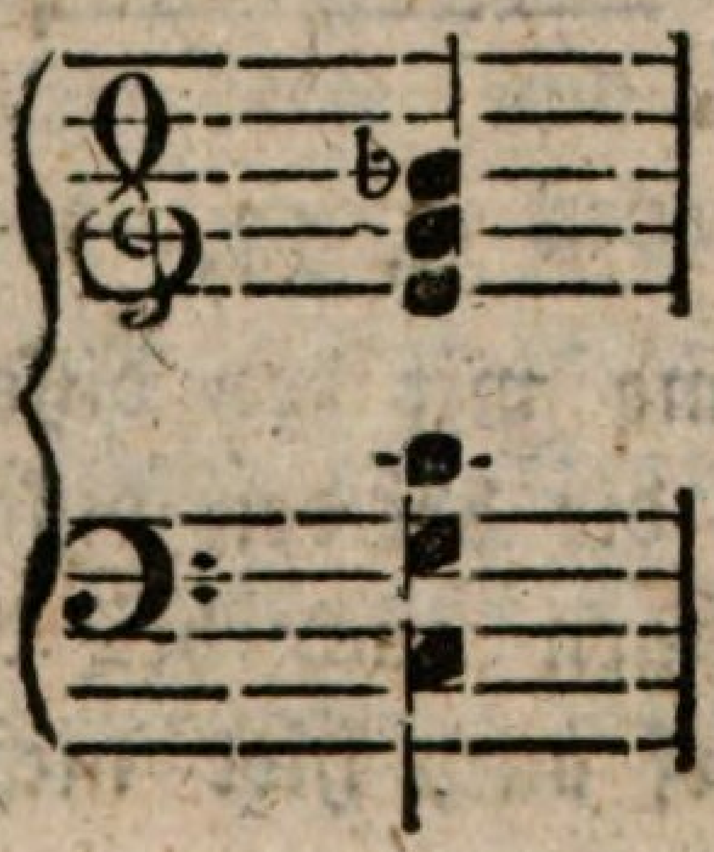
timenſätzen vor, und wir merken hier nur vom harten vergrößerten Dreiklange, daß er ſich zum vielſtimmigen Satze nicht ſchickt, weil die übermäßige Quinte wenigſtens nicht in dem Abſtande einer Octave verdoppelt werden kann. Der Baß kann nur verdoppelt werden, wenn er die Auflöſung nicht ſelbſt hat; aber die Terz verdoppelt man ohne weitere Rückſichten. Z. B.



In dem davon abſtammenden Sexten- und Quartſextenaccorde kann das Intervall, welches die Reſolution hat, auch nicht verdoppelt werden, ſondern nur die beiden andern Intervalle.

## §. 16.

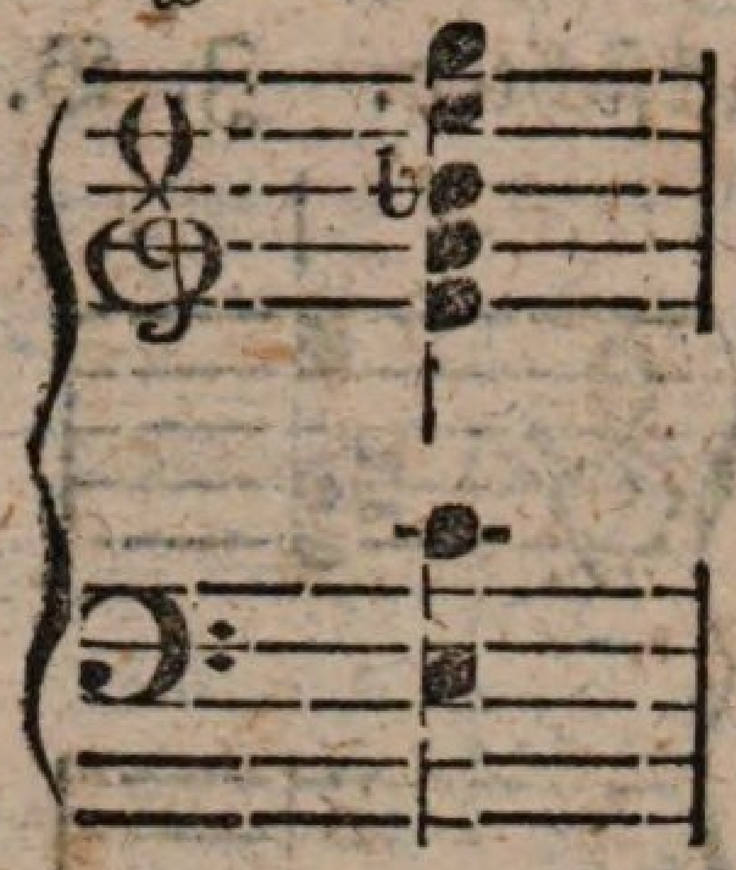
Im Septimenaccorde kann die Septime gar nicht verdoppelt werden und in ihren Umkehrungen die Quinte im Quintſexten-, die Terz im Terzquarten- und der Grundton im Secundenaccorde eben ſo wenig, weil ſie die Septime ihres Stammaccordes vorſtellen. Soll alſo der Septimenaccord mehrſtimmig gemacht werden, ſo wird entweder der Grundton in der Octave, oder die Quinte, oder Terz verdoppelt, und zwar auf eben die Art wie bei dem Dreiklange gezeigt iſt; doch darf die Septime nie davon weg bleiben. Z. B.



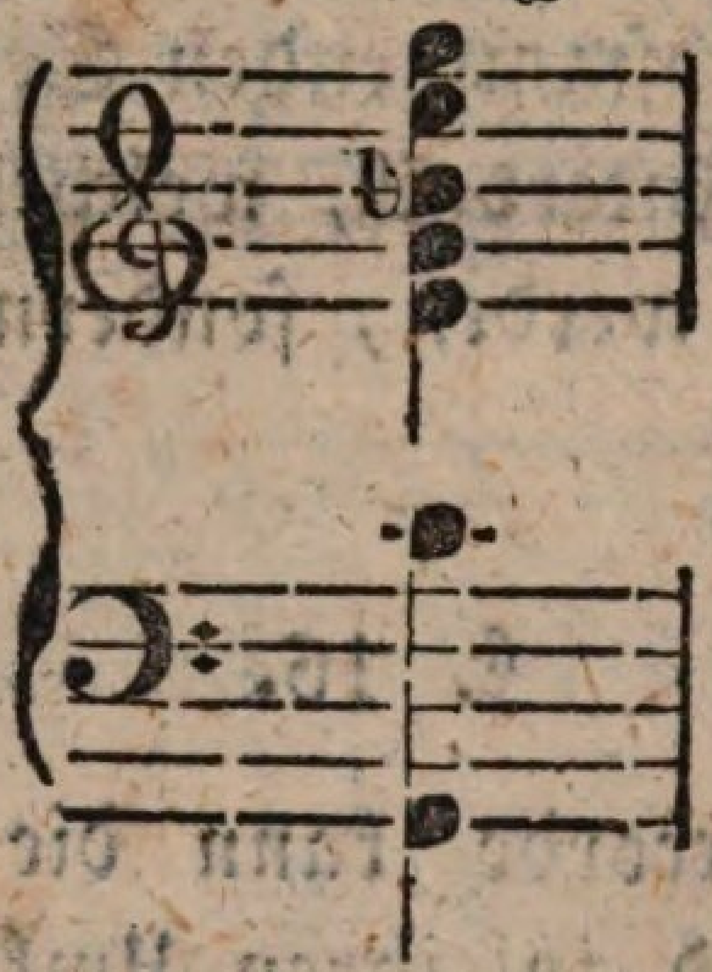
§. 17.

In den durch die Umkehrung aus dem Septimenaccorde entſtehenden Accorden werden demnach der Ordnung nach verdoppelt:

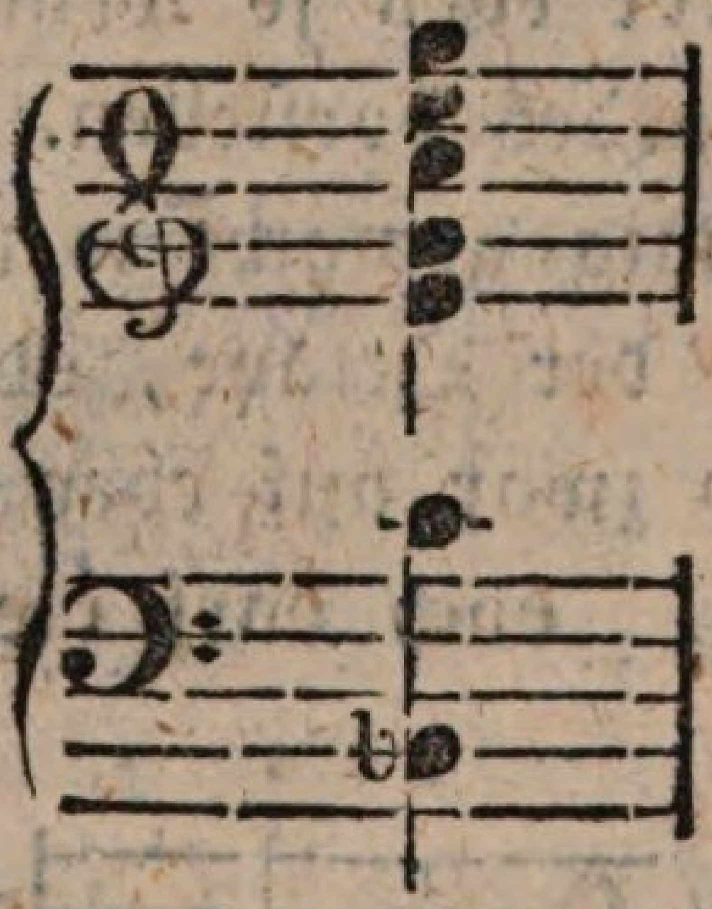
1) Im Quinſextenaccorde die Sexte, Terz und Octave des Grundtons. Z. B.



2) Im Terzquartenaccorde die Octave des Grundtons, die Sexte und Quarte. Z. B.



3) Im Secundenaccorde, die Secunde, Sexte und Quarte. Z. B.

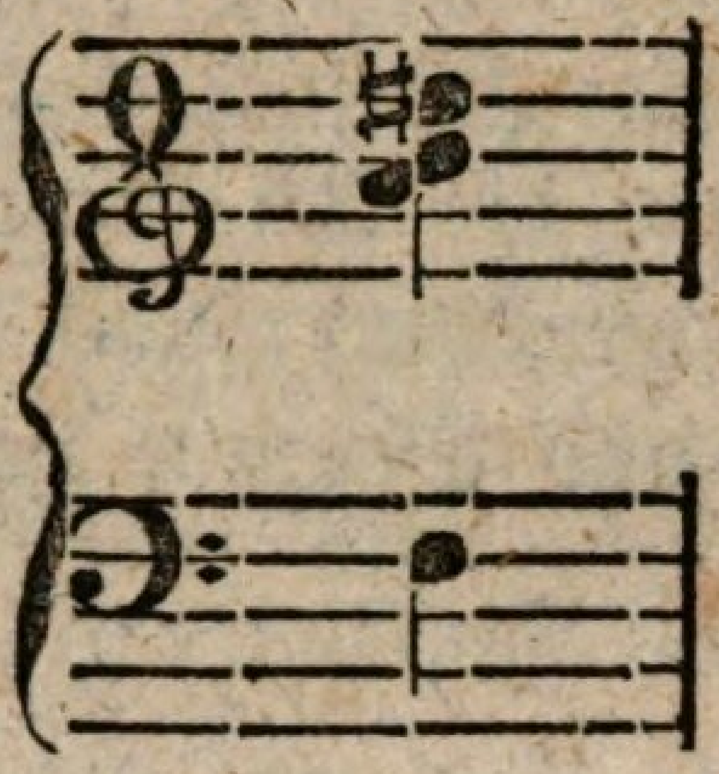


§. 18.

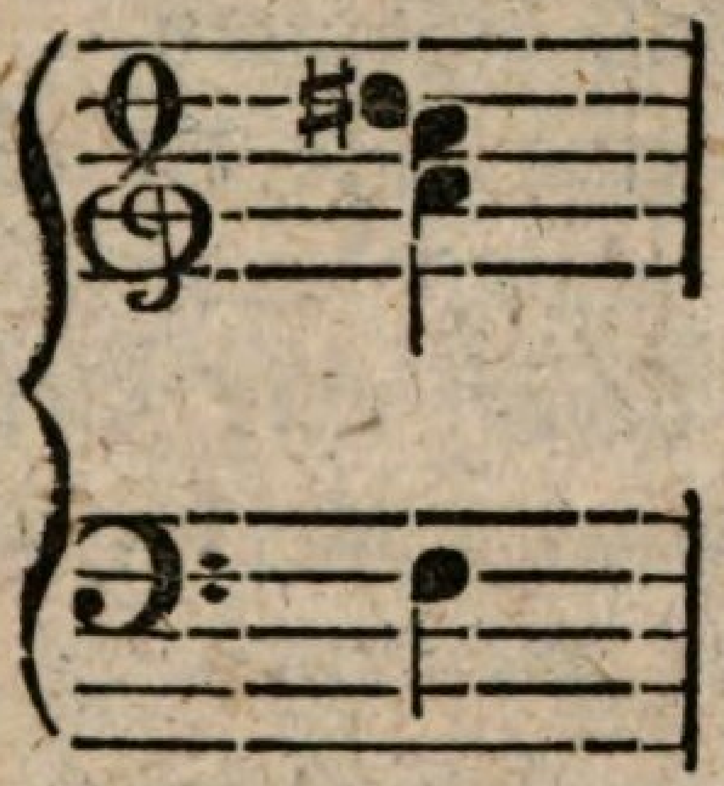
Iſt die Septime mit den diſſonirenden Dreiklängen verbunden, ſo gelten die bei den diſſonirenden Dreiklängen gemachten Bemerkungen auch bei dieſen Septimenſätzen, und die Septime darf auch hier nicht verdoppelt werden.

§ 19.

Iſt der im §. 15. dieſes Capitels angeführte harte verminderte Dreiklang mit der Septime verbunden, ſo kommt der Accord ſelbſt, nach Capitel IV. §. 17. 2, ſo wenig als der Septimenſatz, der nach eben dieſem Capitel aus dem verminderten Sextenaccorde gemacht wird, für ſich vor; aber es entſtehet aus dem erſten Septimenaccorde ein Terzquartenaccord mit übermäßiger Sexte,



worin nichts weiter, als der Baß und die übermäßige Quarte verdoppelt werden können, und aus dem zweiten ein Quintſextenaccord mit übermäßiger Sexte,



in welchem nur die Terz und der Baß verdoppelt werden können.

§. 20.

Im *Nonenaccorde* kann weder die None, noch die Septime verdoppelt werden, ſondern, die der Verdoppelung fähigen Intervalle ſind einzig nach ihrer Ordnung:

1) Der Grundton, 2) die Quinte, 3) die große oder kleine Terz. Die verminderte und übermäßige Quinte werden im Nonenaccorde ebenſo behandelt, wie bei den diſſonirenden Dreiklängen gezeigt worden iſt.

Bei den Umkehrungen des Nonenaccords können die Intervalle, welche die None und Septime des Nonenaccordes vorſtellen, nicht verdoppelt werden.

§. 21.

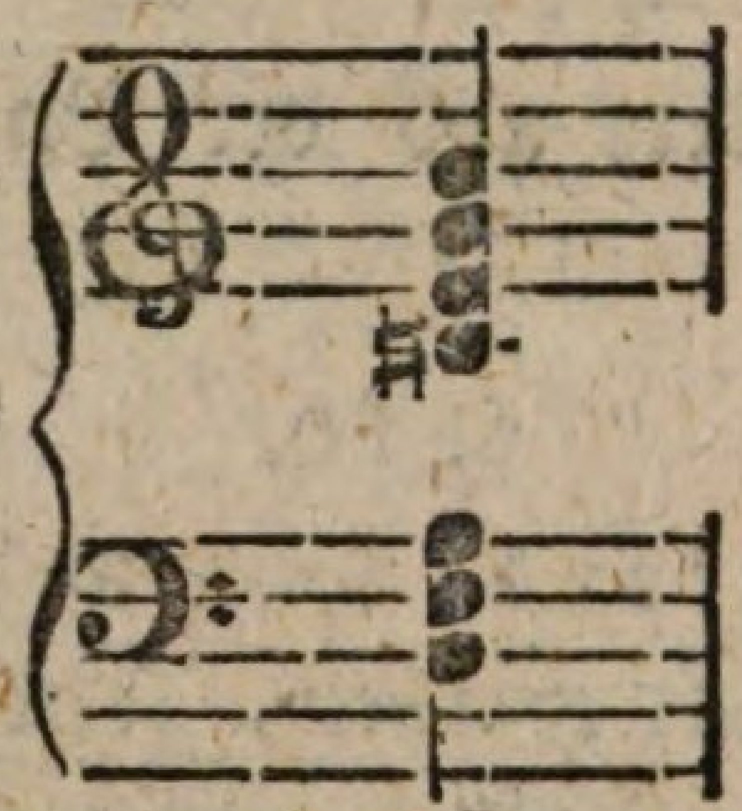
Im Undecimenaccorde kann nur der Grundton in der Octave und die Quinte verdoppelt werden, und weder die Undecime noch die None, noch die Septime leiden eine Verdoppelung. Die verminderte und übermäßige Quinte werden ſo behandelt, wie bei den diſſonirenden Dreiklängen gezeigt worden iſt.

Wenn die Umkehrungen des Undecimenaccordes verdoppelt werden ſollen, ſo dürfen nur die Intervalle die Verdoppelung erleiden, die den Grundton und die Quinte des Stammaccordes vorſtellen; und die Intervalle, welche die Undecime, None und Septime vorſtellen, können nicht verdoppelt werden.

§. 22.

Im Terzdecimenaccorde kann nichts als der Grundton verdoppelt werden, weil ſämmtliche Intervalle deſſelben gegen den Baß diſſoniren.

Läßt man aber eine oder die andere von den Diſſonanzen heraus, und nimmt aus ſeinem ganzen Umfange ſtatt der Undecime, None oder Septime die Terz oder Quinte dazu, ſo können auch die dazu genommene Terz oder Quinte verdoppelt werden.



§. 23.

Zu Anfange dieſes Capitels wurde geſagt, daß auch einige Diſſonanzen verdoppelt werden können. Dieſe ſind:

1) die verminderte Quinte,
2) die übermäßige Quarte oder der Triton,
3) die verminderte Terz,
4) die reine Quarte.

In den vorhergehenden einzelnen Paragraphen ſind die Bedingungen, unter welchen vorſtehende Intervalle verdoppelt werden können, hin und wieder ſchon bemerkt, worauf ich hier verweiſe.

§. 24.

Die übermäßige Prime, die übermäßige Terz, verminderte und übermäßige Sexte, ſo wie die verminderte Octave, können nie verdoppelt werden.

§. 25.

Bei allen Verdoppelungen muß man immer genau darauf ſehen, daß die Intervalle ſo gegen einander geſtellt werden, daß jedes Intervall nach den Regeln der Fortſchreitung ſeinen gehörigen Gang nehmen kann, und daß man die zweite Stimme von dem Baſſe oder dem Grundtone um eine Octave oder Quinte entfernt hält.

---

## Zehntes Capitel.

### Von der Verwandtſchaft der Tonarten und der Modulation.

§. 1.

Modulation heißt die Art und Weiſe, wie man aus einer Tonart in die andere geht. In einem jeden Tonſtücke liegt nämlich eine einzige Tonart zum Grunde, die wir die Haupttonart nennen. Dieſe Tonart fängt nicht nur das Stück an und ſchließt es, ſondern ſie muß ſich auch im ganzen Laufe des Stücks öfter hören laſſen, wenn Einheit in dem Tonſtücke herrſchen ſoll.

Man darf aber nicht das ganze Stück hindurch in der Haupttonart bleiben, wenn das Gehör nicht ermüden ſoll, ſondern man muß nach gewiſſen Regeln in andere Tonarten ausweichen, um dadurch Mannigfaltigkeit zu bewirken. Die Tonarten, in welche man ausweicht, heißen Nebentonarten.

§. 2.

Die Nebentonarten ſind mit der Haupttonart immer in einem beſtimmten Grade verwandt. Nach Cap. III. §. 5. wurden die Tonarten durch auf= und abſteigende Quinten entwickelt, und dies iſt auch der Weg, die Grade der Verwandſchaft der Tonarten mit einer Haupttonart aufzufinden. Es kommt dabei auf die Beantwortung folgender Fragen an: 1) Wie nahe iſt eine Durtonart mit einer andern Durtonart, oder eine Molltonart mit einer andern Molltonart verwandt?

2) Wie nahe iſt eine Durtonart mit einer Molltonart, oder umgekehrt eine Molltonart mit einer Durtonart verwandt?

§. 3.

Um die erſte Frage zu beantworten, ſchreibt man den Grundton der einen Tonart hin und geht von ihr quintenweiſe auf= und abwärts bis zu den Tonarten, deren Grad der Verwandtſchaften man wiſſen will, und zwar ſowohl in Moll als in Dur. Die Zahl der Quinten beſtimmt alsdann den Grad der Verwandtſchaft. Z.B. man will wiſſen, wie nahe a dur und es dur mit c dur oder fis moll und c moll mit a moll verwandt ſind, ſo finden wir ſie nach folgender Ueberſicht im dritten Grade

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | a | 3 | | fis | 3 |
| | d | 2 | | h | 2 |
| | g | 1 | | e | 1 |
| Dur | C | | Moll | A | |
| | f | 1 | | d | 1 |
| | hes | 2 | | g | 2 |
| | es | 3 | | c | 3 |

§. 4.

Wenn zwei Tonarten in einerlei Grade verwandt ſind, ſo hat die Tonart, die durch aufſteigende Quinten gefunden wird, hier den Vorzug vor der in abſteigenden Quinten und iſt näher verwandt.

§. 5.

Um die zweite Frage zu beantworten müſſen wir fragen a) wie nahe eine Durtonart mit einer Molltonart verwandt iſt. Man ſetzt alsdann die Molltonart hin, und die Durtonart, die mit der Molltonart einerlei Vorzeichnung hat, unten und oben darüber, und geht von der Durtonart quintenweiſe auf- und abwärts, bis zu der verlangten Tonart. Frägt man z. B. wie nahe D dur und Hes dur mit A moll verwandt ſind, ſo findet ſich nach folgender Ueberſicht, daß ſie es im dritten Grade ſind.

| | | |
|---|---|---|
| 3 | d | dur |
| 2 | g | dur |
| 1 | c | dur |
| | A moll | |
| 1 | c | dur |
| 2 | f | dur |
| 3 | hes | dur |

Hier iſt die abſteigende Tonart näher verwandt, als die aufſteigende.

b) Wie nahe eine Molltonart mit einer Durtonart verwandt iſt. Man ſetzt alsdann die Durtonart hin, die Molltonart, die mit der Durtonart einerlei Vorzeichnung hat, unten und oben dazu, und geht von der Molltonart quintenweiſe auf- und abwärts bis zu den Tonarten, deren Grad der Verwandtſchaft man wiſſen will. Z. B. Man will wiſſen, wie nahe H moll und G moll mit C dur verwandt ſind, ſo findet man nach folgender Ueberſicht, daß ſie es im dritten Grade ſind.

| | | |
|---|---|---|
| 3 | h | moll |
| 2 | e | moll |
| 1 | a | moll |
| | C dur | |
| 1 | a | moll |
| 2 | d | moll |
| 3 | g | moll |

Hier iſt die aufſteigende Tonart näher verwandt, als die abſteigende.

§. 6.

Betrachten wir die Beantwortung der gegebenen Fragen genau, ſo finden wir, daß mit einer Haupttonart noch fünf andere im erſten oder zweiten Grade verwandt ſind, nämlich die der obern und untern Quinte der Haupttonart, und die Tonart, die mit der Haupttonart einerlei Vorzeichnung hat im erſten Grade und die beiden Tonarten, die mit der obern und untern Dominante einerlei Vorzeichnung haben im zweiten Grade.

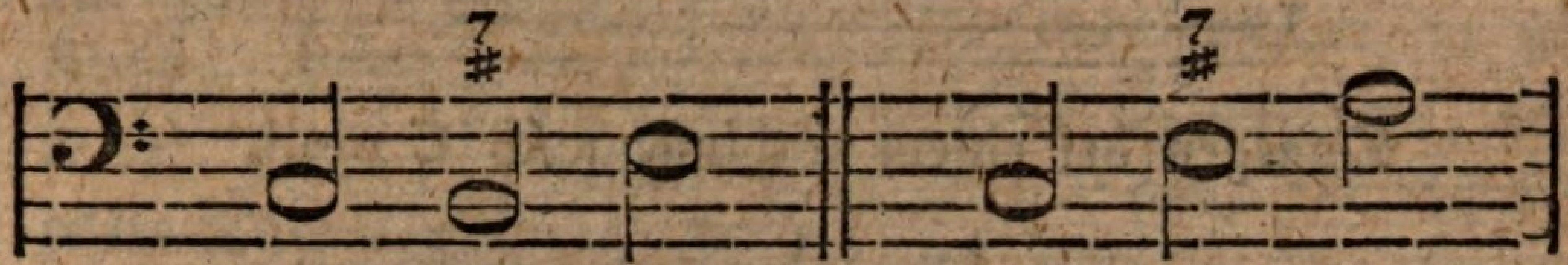
§. 7.

Eben dieſe Tonarten ſind es auch, in welche man von einer Haupttonart ausweichen kann, um Mannigfaltigkeit in ein Tonſtück zu bringen. Demnach geht man aus C dur nach A moll, G dur, F dur und E moll und D moll, und von A moll nach C dur, G dur, F dur, E moll und D moll dadurch, daß man vor dem Schluſſe in der Nebentonart, wohin man ausweichen will, einen Ton hören läßt, der nicht in der diatoniſchen Tonleiter der Haupttonart liegt. Dieſer Ton iſt die große Terz oder kleine Septime der Oberdominante derjenigen Tonart, wohin man ausweichen will, oder auch die große Terz und kleine Septime zugleich.

Wenn man z. B. von C dur nach G dur gehen wollte, ſo würde man zwar gleich nach dem Dreiklange C den Dreiklang G anſchlagen können; aber durch dieſe halbe Cadenz wäre das Gehör durchaus nicht vorbereitet, daß nun G einſtweilen die herrſchende Tonart ſeyn ſollte. Dies geſchieht aber durch die große Terz der Oberdominante von G, nämlich Fis, welcher Ton der Tonleiter von C fremd, dagegen der Leiteton von G iſt. Wollte man aber von C nach F gehen, ſo würde die Terz der Dominante von F, nämlich E, da ſie in der Tonleiter von C liegt, auf keine fremde Tonart hinleiten; ſondern hier muß es die Septime Hes thun, welche nicht in der diatoniſchen Tonleiter von C liegt.

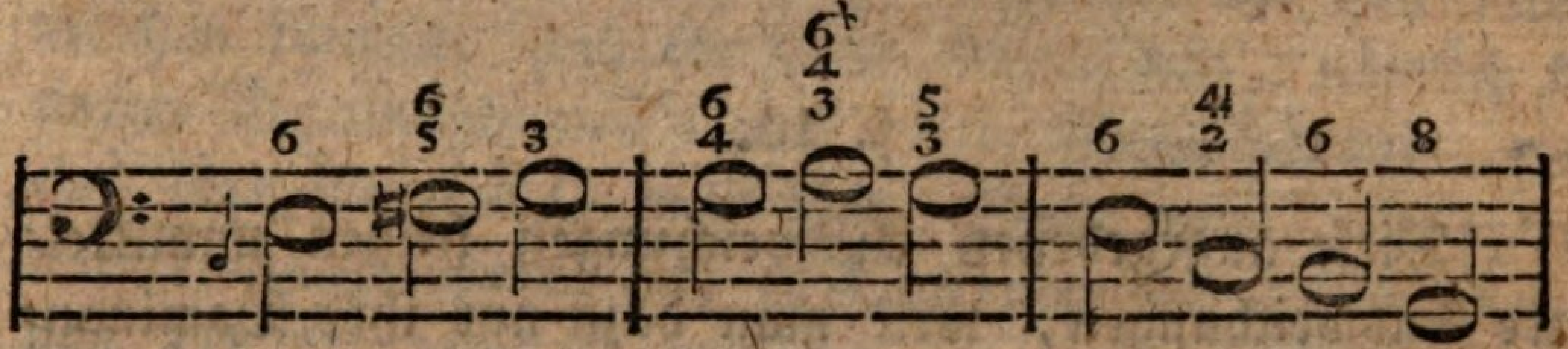
§. 8.

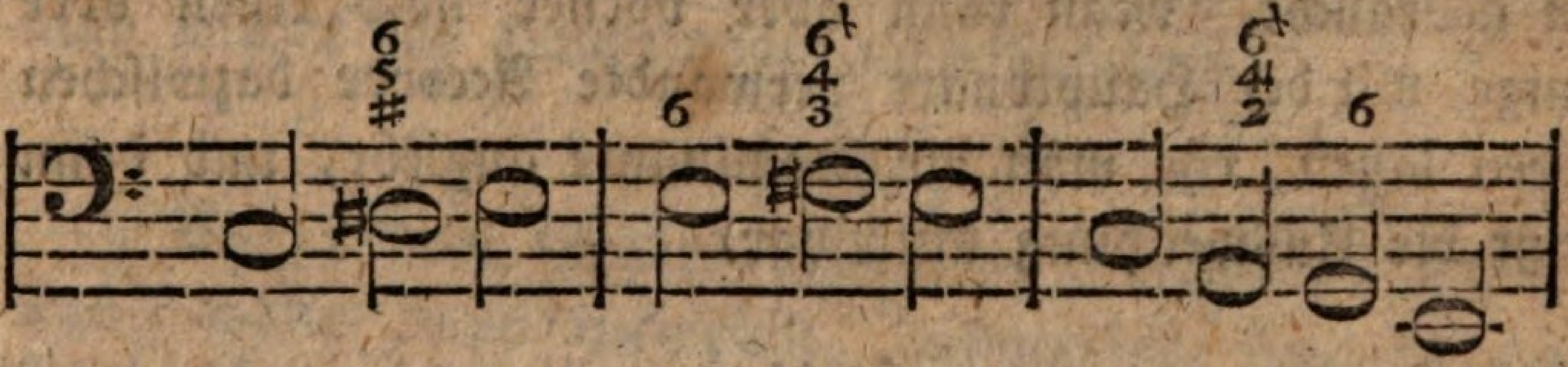
Ebenſo kann man von C dur nach A moll, E moll und D moll ausweichen, wenn man nur ihre obere Dominante mit der großen Terz und kleinen Septime vorher hören läßt. Z. B.



oder

Anſtatt des Septimenaccordes können bei den Ausweichungen die Umkehrungen des Septimenaccordes der Dominante eben ſo gut und öfter noch beſſer gebraucht werden. Z. B.

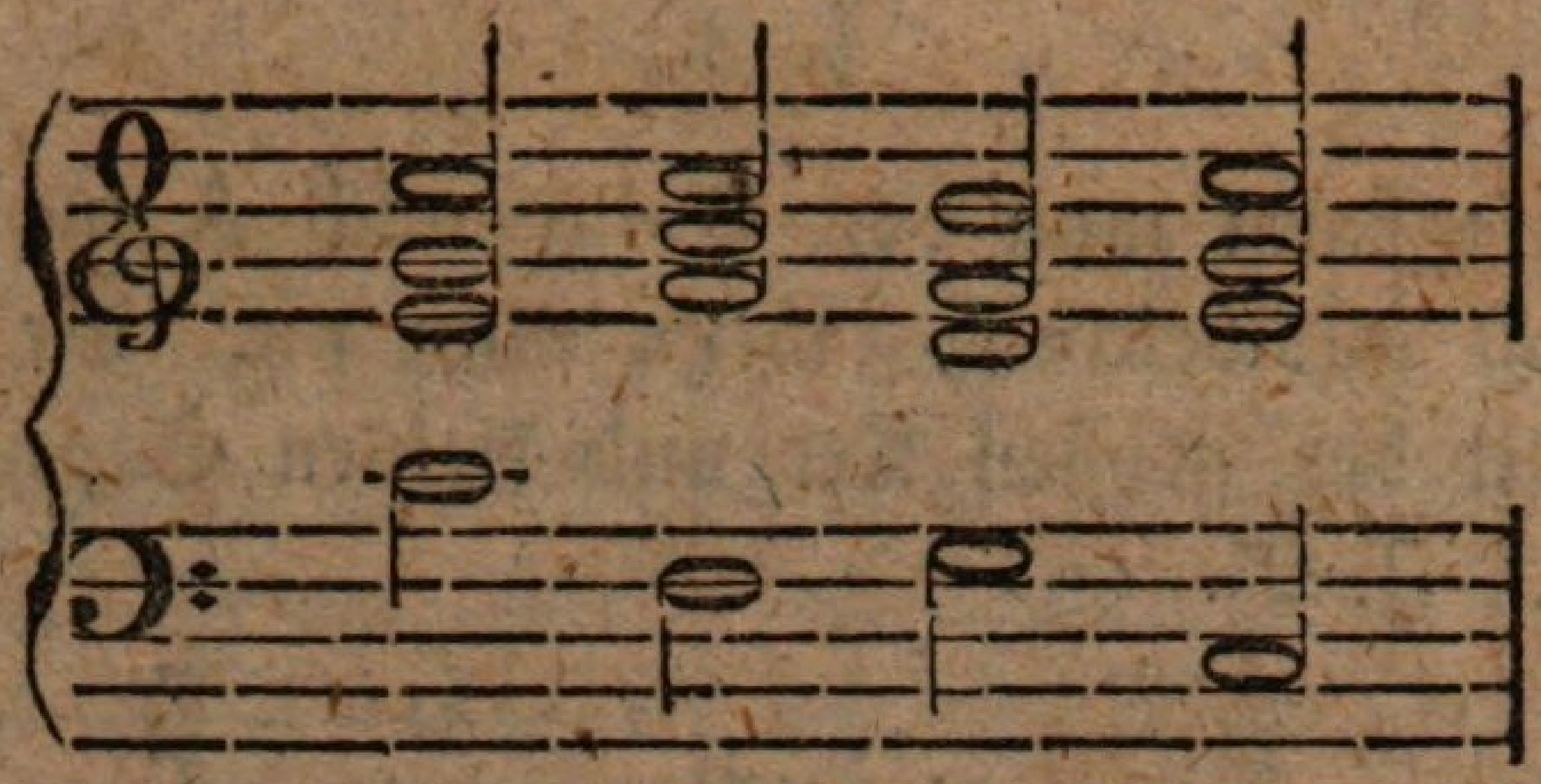




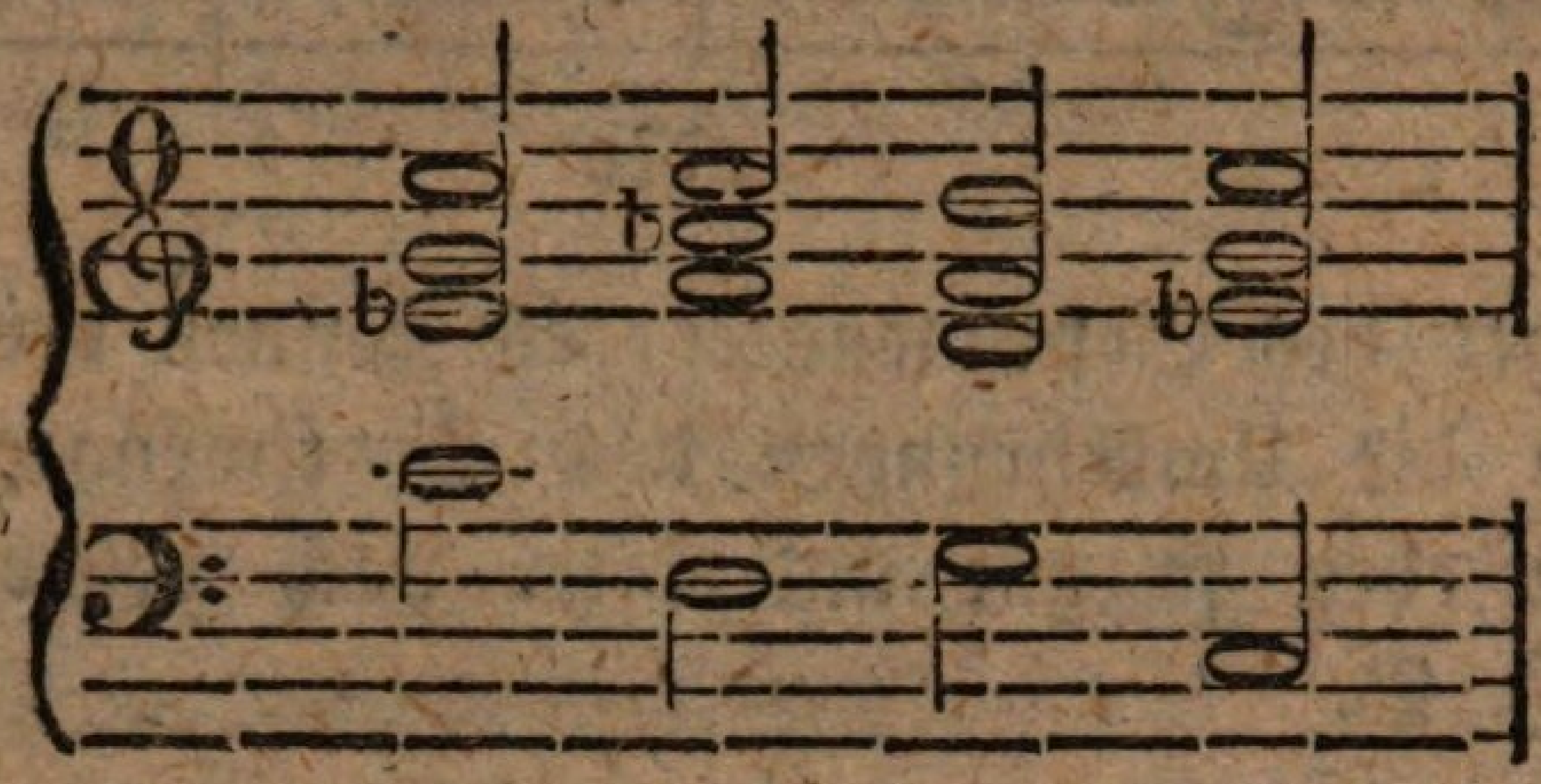
§. 9.

Hieraus ergiebt ſich, daß bei einem förmlichen Schluſſe die Oberdominante einer Tonart jedesmal die große Terz haben muß, man mag nach Dur oder Moll gehen.

Um aber vorher darauf aufmerkſam zu machen, ob die Tonart, in welcher man ſchließen will, Dur oder Moll ſeyn ſoll, ſo geſchieht dieſes mit der Unterdominante, die ſich vor der obern Dominante hören läßt, und bei einem Schluſſe nach Dur die große Terz, bei einem Schluſſe nach Moll die kleine Terz haben muß, z. B. nach einem Schluſſe nach C dur muß es heißen:



Dagegen bei einem Schluſſe nach C moll.



## §. 10.

Dieſe angegebenen Ausweichungen heißen unmittelbare Ausweichungen, weil man dazu nur ihre Dominanten gebraucht. Man kann aber vorher noch einen oder einige mit der Haupttonart verwandte Accorde dazwiſchen hören laſſen, ehe man die Dominante angiebt, und dann heißt die Ausweichung mittelbar.

## §. 11.

Wie lange Zeit man ſich bei einem Tonſtücke in einer der verwandten Tonarten aufhalten kann, läßt ſich nicht genau beſtimmen, und man beobachtet im allgemeinen folgende Regeln:

1) In der Haupttonart verweilt man am längſten;

2) In der obern Dominante etwas weniger;

3) Je weiter die Tonart, wohin man ausweicht, von der Haupttonart entfernt iſt, deſto kürzere Zeit muß man in derſelben verweilen.

4) Am Ende muß man immer wieder auf den Hauptton zurückkommen, nachdem er durch die Dominanten gehörig vorbereitet worden iſt.

§. 12.

Man begnügt ſich aber nicht immer mit den nächſtverwandten Tonarten, ſondern geht in einem Tonſtücke auch wohl in weit entfernte Tonarten. Das nächſte Mittel dazu iſt, daß man die Dominante des Hauptton ſelbſt als Hauptton anſieht, von dem man wieder in ſeine nächſtverwandten Tonarten, beſonders Dominanten, gehen kann. Z. B. Ein Stück ginge aus C dur, ſo wäre die obere Dominante G. Sehen wir nun G als Hauptton an, ſo bekommen wir zwei mit G verwandte Tonarten, nämlich ihre obere Dominante D dur und deren Paralelltonart H moll, wohin man von C ausweichen kann, ob ſie gleich der Tonart C fremd ſind. Nehmen wir von C dur die untere Dominante F dur als Hauptton an, ſo bekommen wir wieder zwei Tonarten, in welche wir von C ausweichen können, und die C dur fremd ſind, nämlich die untere Dominante von F und deren Paralelltonart, welches Hes dur und G moll ſind. Sieht man dieſe letztern wieder als Hauptöne an, ſo kann man ſich immer weiter von der Haupttonart entfernen, und auf dieſem Wege auch wieder zur Haupttonart zurückkommen.

§. 13.

Es iſt dem Gehöre angenehm, wenn es auf den Ton, wohin man ausweicht, aufmerkſam gemacht wird. Dies geſchieht nun entweder dadurch, daß man ſich bei der Cadenz auf der Dominante lange aufhält, oder den erſten Hauptſatz des Tonſtücks in der neuen Tonart wiederholt.

§. 14.

Alle dieſe Ausweichungen geſchehen nach und nach, nach der Folge der Verwandtſchaft der Tonarten. Will man aber ſchnell aus einer Haupttonart in eine entfernte Tonart gehen, ſo hat man auf folgende Umſtände zu ſehen:

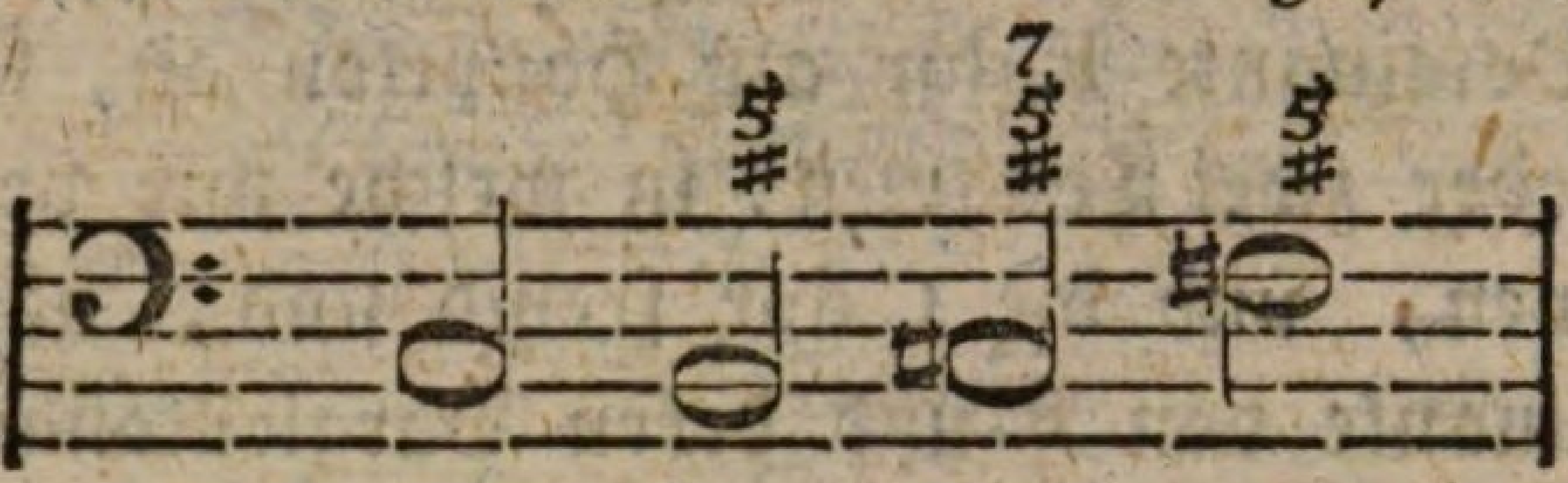
1) Man überſieht die verwandten Tonarten derjenigen Tonart, von welcher man ausgehen will, und ihre Dominanten;

2) Man bemerkt alsdann, welche Dominante der verwandten Tonart mit derjenigen Tonart, wohin man ge-

hen will, am nächſten verwandt iſt, und geht von dem Hauptthone dahin;

3) Man betrachte dieſen Ton, wohin man gegangen iſt, als Hauptton und

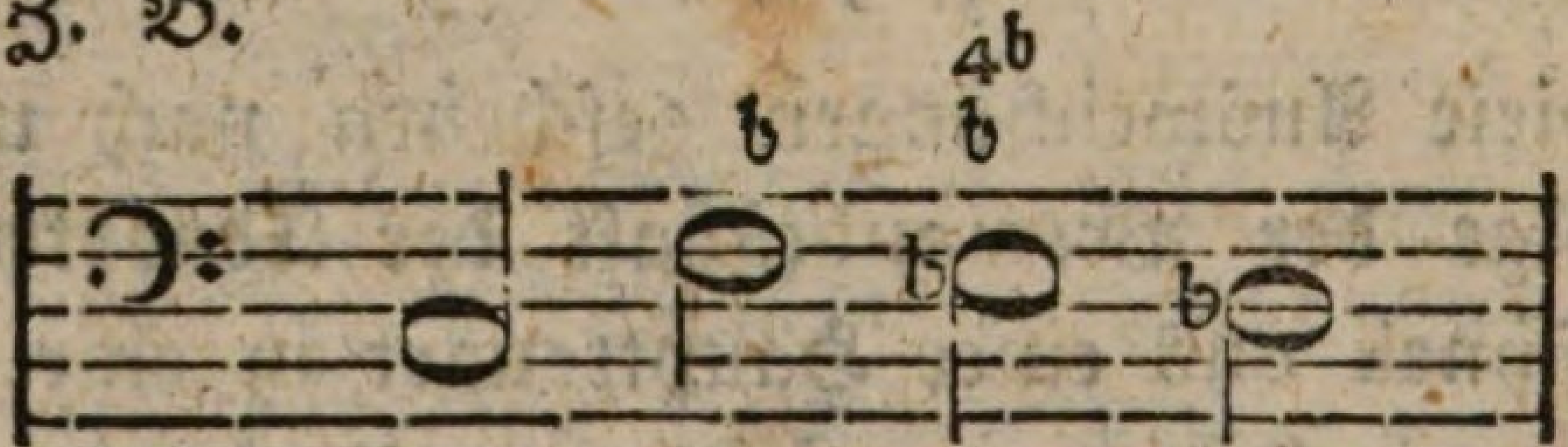
4) Geht dann unmittelbar in die verlangte Tonart. Z. B. Wir wollen von C dur nach Fis dur gehen. In Fis dur ſind ſechs Kreuze vorgezeichnet. Wir müſſen uns daher nach der verwandten Tonart von C umſehen, deren Dominante die meiſten Kreuze hat. Dies iſt die obere Dominante von E moll, nämlich der große Dreiklang H. Setzen wir den Ton H als Hauptton an, ſo iſt er die untere Dominante von Fis, nach welcher wir unmittelbar durch die obere Dominante in Fis dur gehen können.



§. 15.

Wollen wir aber von C dur nach Des dur gehen, ſo würden wir auf folgende Art verfahren können:

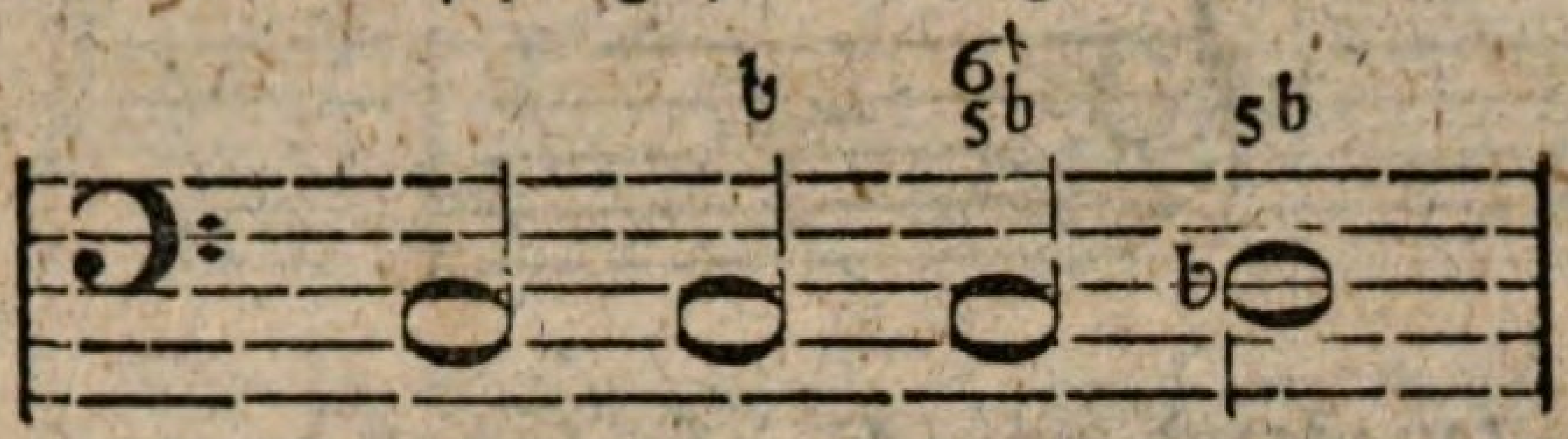
Wir bemerken daß in Des dur fünf Bees vorgezeichnet ſind. Nun müſſen wir uns nach einer verwandten Tonart umſehen, in welcher ebenfalls Bees vorgezeichnet ſind. Da aber nur in der untern Dominante von C, nämlich F dur ein b vorgezeichnet iſt, ſo nehmen wir ſtatt f dur lieber f moll, wo vier Bees ſtehen, laſſen darauf die Paralelltonart As dur folgen, welche letztere die Dominante von Des iſt, und gehen ſo nach der verlangten Tonart. Z. B.



§. 16.

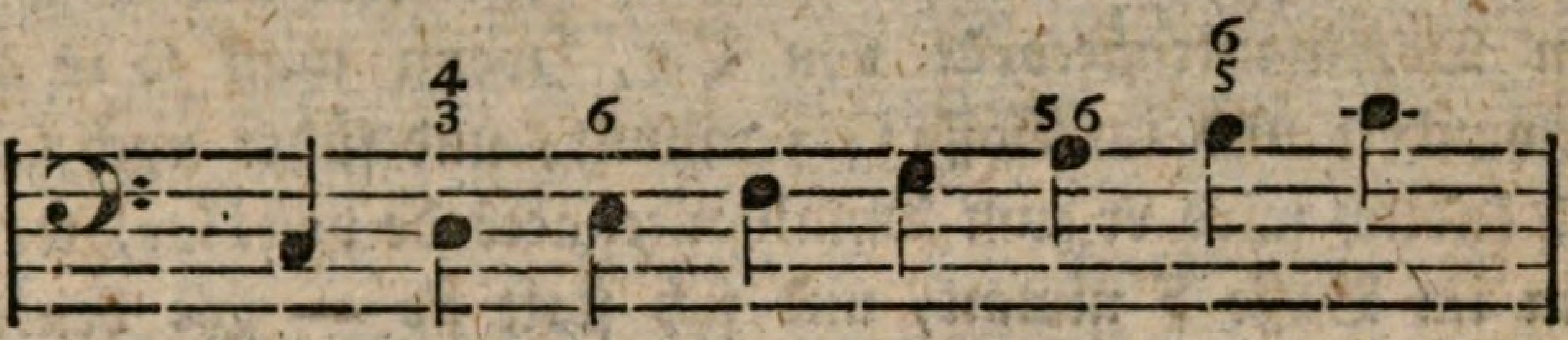
Sonſt darf man auch nur den Baßton zu einem Intervalle derjenigen Tonart machen, wohin man gehen will, und ihm die Harmonie beifügen, die ihm nach dem Verhältniſſe ſeiner Stufe in der neuen Tonart gehört. Z. B.

Man wollte von C dur nach Des dur gehen, ſo darf man C nur als die Septime von Des betrachten, auf welche man den Quintſextenaccord mit der kleinen Terz und verminderten Quinte anſchlägt, um ſogleich nach Des zu gehen.

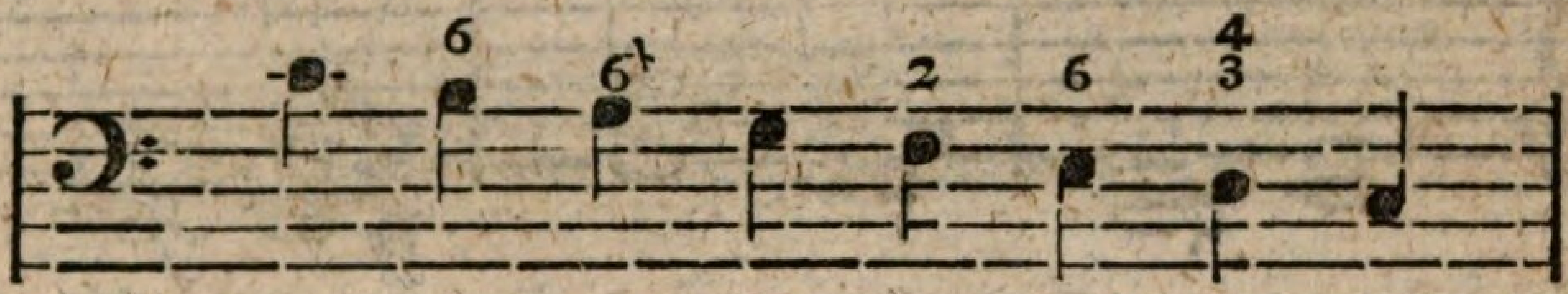


Die Folge der Accorde in der diatoniſchen Tonleiter nach dem Verhältniſſe der Stufen iſt:

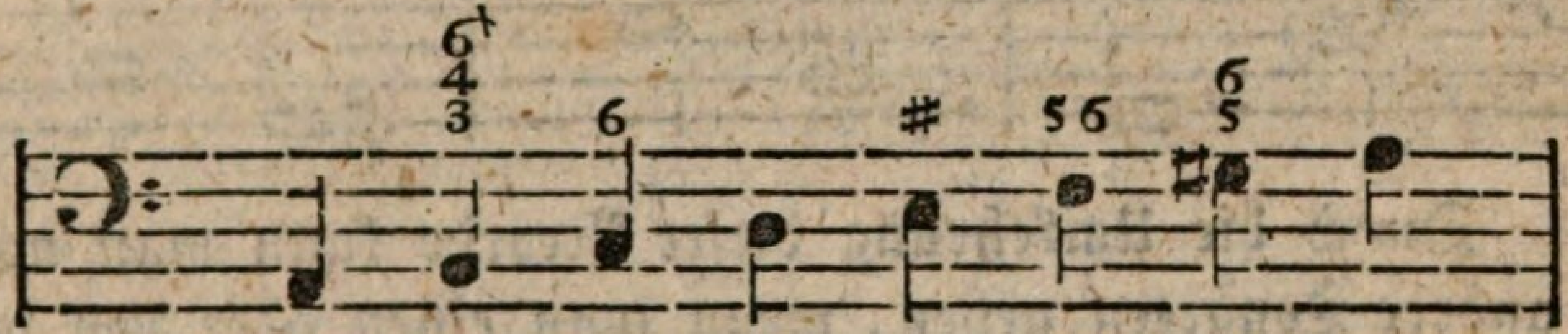
1) In der aufſteigenden Linie C Dur.



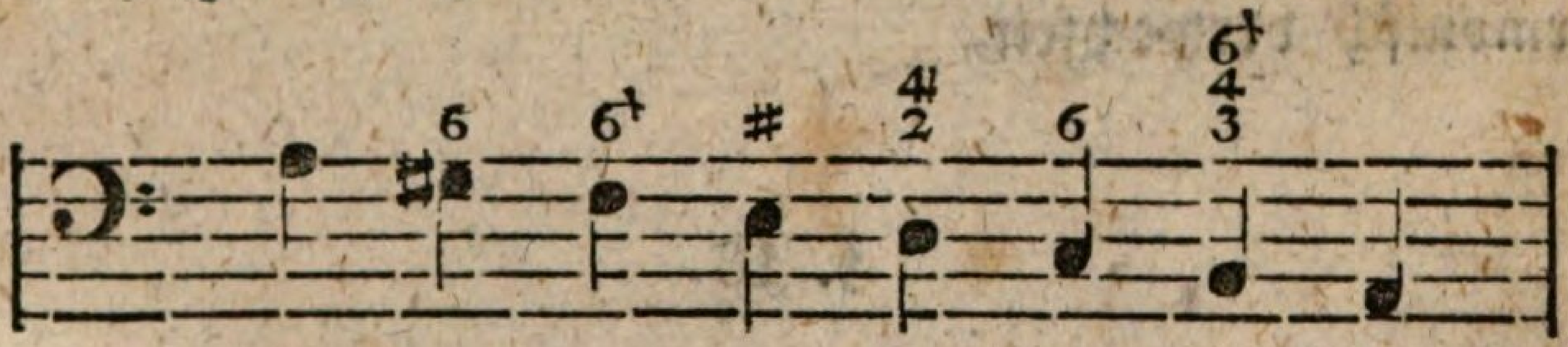
2) In der abſteigenden Linie C dur.



3) In aufſteigender Linie A moll.

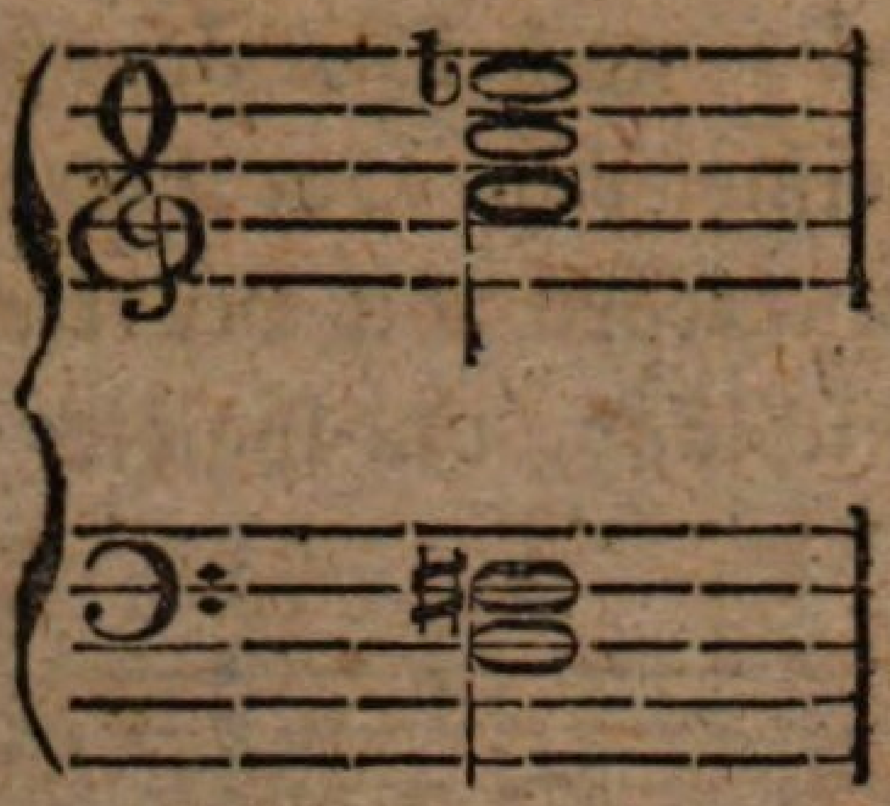


4) In abſteigender Linie A moll.

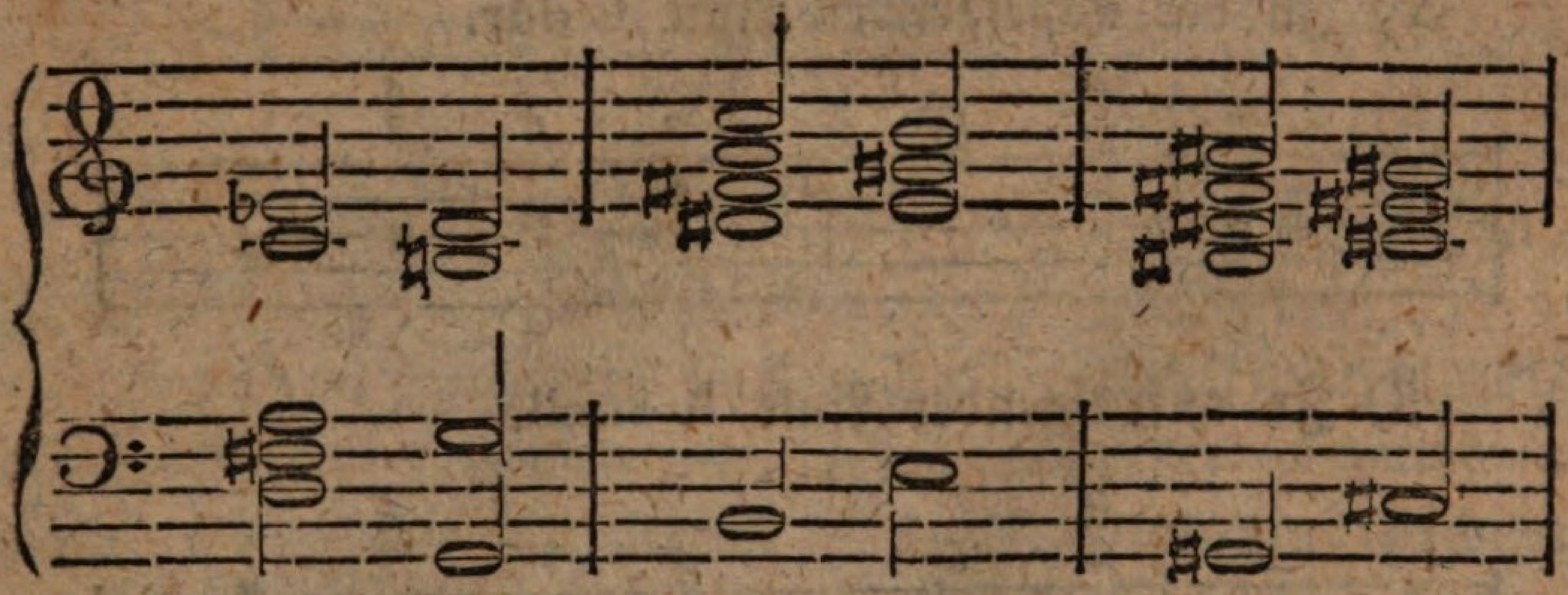


## §. 17.

Auch durch chromatiſche Rückung einzelner Töne kann man in weit entfernte Tonarten kommen. Beſonders geſchieht dies durch die enharmoniſche Verwechſelung einzelner Töne ein und deſſelben Accordes. Nehmen wir z. B. den Nonenſeptimenaccord



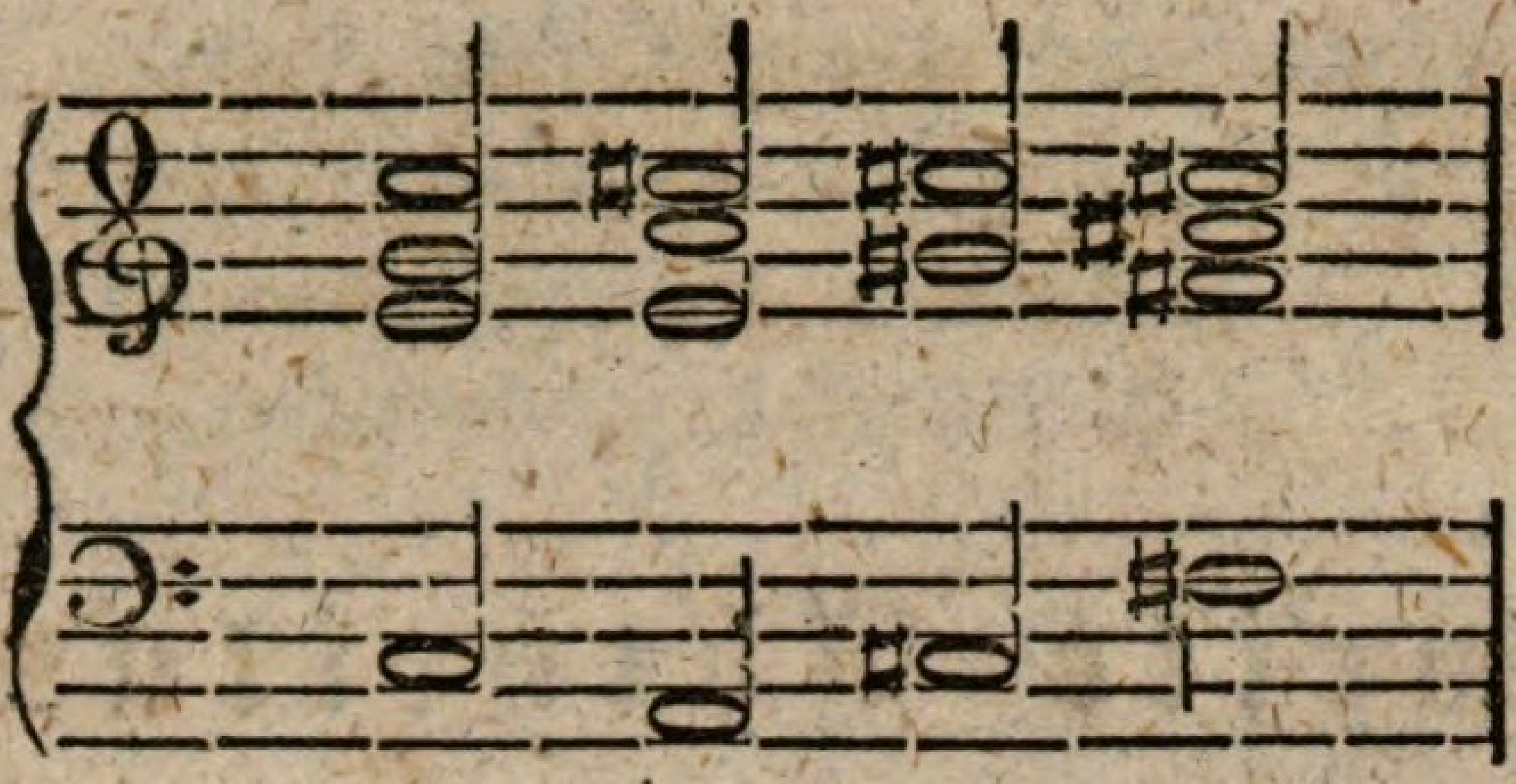
als Dominantenaccord von G, ſo führt er nach g. Verwandeln wir es in dis, welches dieſelbe Saite iſt, und nehmen im Baſſe H ſtatt D, ſo wird er der Dominantenaccord von e und führt nach e. Derſelbe Accord wird zum Dominantenaccorde von Cis, wenn man C in his verwandelt und im Baſſe Gis nimmt, und führt nach Cis; und endlich wird er zum Dominantenaccorde von Hes, wenn man im Baſſe F nimmt, und ſich ſtatt fis — ges denkt.



Durch die Umkehrung dieſer Accorde kann man noch in andere Tonarten gehen, wenn man einen oder den andern Ton dieſer umgekehrten Accorde chromatiſch oder enharmoniſch verwechſelt.

## §. 18.

Außer dieſen angeführten Modulationen ſind noch viele andere möglich, welche aber hier alle anzuführen weder mein Zweck, noch der Raum geſtattet. Ich bemerke nur noch, daß die am ſtärkſten angreifende Modulation in nicht zu weit entfernte Töne diejenige iſt, wo man durch lauter Dreiklänge und ihre Umkehrungen übergeht, z. B.



Dieſe Art zu moduliren gebrauchten beſonders die äl=tern Komponiſten gern, wie man aus Choralen und alten Kirchenſtücken ſieht. Im Ganzen beruht die ganze Modu=lation, ſie mag ſeyn welche ſie will, auf einer genauen Bekanntſchaft mit den Tonarten und ihrer Verwandſchaft, wobei ich nur noch darauf aufmerkſam mache, daß man, um ſchneller zum Ziele zu kommen, die Molltonart ſtatt der Durtonart und umgekehrt die Durtonart ſtatt der Molltonart gebrauchen kann, je nachdem die eine oder die andere ſich zu dem vorgeſetzten Zwecke am beſten ſchickt.

Ende der erſten Abtheilung.

# Zweite Abtheilung.

## Einleitung.

§. 1.

Die bisher gegebenen Regeln dieſes Leitfadens muß der Anfänger inne haben, wenn er den Verſuch machen will, ein Tonſtück zu komponiren. Ehe wir aber die zur Verfertigung eines zwei-, drei-, vier- und mehrſtimmigen Satzes erforderlichen Regeln durchgehen, wollen wir erſt noch einige allgemeine Bemerkungen voranſchicken, die bei der Compoſition berückſichtiget werden müſſen.

§. 2.

Will man componiren, ſo muß man zuförderſt wiſſen:

1) ob die Compoſition nur für Singſtimmen oder bloß für Inſtrumente, oder für beide zugleich ſeyn ſoll;

2) ob ſie im ſtrengen gebundenen Style, oder in der galanten freien Schreibart behandelt werden ſoll;

3) ob ſie zwei-, drei- oder mehrſtimmig ſeyn ſoll.

§. 3.

Soll eine Compoſition nur für Singſtimmen ſeyn, ſo iſt jede Stimme nur an einen gewiſſen Umfang gebunden, der in Fugen, Chören, Chorälen und überhaupt bei allen ernſthaften, gebundenen, ſtrengen und contrapunktiſchen Sachen nicht größer als eine Decime; in Arien und andern freien und ungebundenen Sachen nicht größer als eine Terzdecime ſeyn ſollte, weil ſonſt die Stimmen in der Tiefe zu ſchwach und in der Höhe zu kreiſchend werden.

Nur für beſonders gute Sänger kann dieſer Umfang in Arien überſchritten werden, wodurch der Komponiſt aber immer nicht etwas allgemein anwendbares, ſondern nur etwas für dieſen beſondern Fall liefert.

§. 4.

Soll die Kompoſition für Inſtrumente allein ſeyn, ſo muß die größte Rückſicht auf die Eigenthümlichkeit des Inſtruments und deſſen Umfang genommen werden, wenn eine Kompoſition im Allgemeinen ihren Zweck nicht verfehlen ſoll. Es iſt daher für einen Anfänger in der Kompoſition nothwendig, wenn er die verſchiedenen Inſtrumente nicht ſelbſt zu ſpielen verſteht, daß er ſich wenigſtens von dem Umfange und den beſondern Eigenheiten eines jeden Inſtruments eine genaue Kenntniß zu verſchaffen ſucht. Dies kann er, wenn er entweder gute Kompoſitionen fleißig ſtudirt, oder ſich gradezu von Sachkundigen davon unterrichten läßt. Das erſtere wird ihn dem Zwecke näher bringen, als das letztere; aber beſſer iſt es wenn der Lernende beides beobachtet.

§. 5.

Soll die Kompoſition für Geſang und Inſtrumente zugleich ſeyn, ſo müſſen beide für ſich nach dem Vorhergeſagten behandelt werden, doch ſo, daß beide zu einem gemeinſchaftlichen Hauptzwecke wirken. Der Inhalt des Textes beſtimmt alsdann den Charakter des Stücks in ſeinem ganzen Umfange; die einzelnen Stimmen müſſen nach §. 3 und 4 ſo geführt werden, daß ſie dem geforderten und im Texte liegenden Charakter angemeſſen ſind. Bei bloßer Inſtrumentalmuſik hängt die Wahl, welchen Charakter ein Stück haben ſoll, von dem Komponiſten ab, und es kann dann nur gefordert werden, daß er dieſem ſelbſtgewählten Charakter in dem ganzen Tonſtücke getreu bleibt.

§. 6.

Man mag im gebundenen oder freien Style, zwei-, drei-, vier- oder mehrſtimmig komponiren wollen, ſo muß

jede Stimme eine fließende Melodie haben. Eine ſolche fließende Melodie erreicht man aber dadurch, daß man alle unnöthige Sprünge und ſchwer zu treffende Intervalle vermeidet. Je vollſtimmiger eine Kompoſition iſt, deſto weniger darf man ſich Sprünge in der Melodie erlauben, und wenn aus vernünftigen Gründen Sprünge nöthig ſeyn ſollten, ſo muß der Sprung doch nicht in mehreren Stimmen zugleich, ſondern nur in einer Stimme geſchehen, während die andern in kleinen Intervallen oder ſtufenweiſe fortſchreiten. Ausnahmen hiervon machen Duos und die Prinzipalſtimmen in Doppelconcerten, wo eine Stimme über die andere weg hinauf und herunter ſpringen kann.

§. 7.

Auch iſt es keinesweges gleichgültig, welche Melodie man einer Stimme oder einem Inſtrumente giebt, beſonders in Arien und Soloſätzen, ſondern die Melodie muß jedesmal der Stimme oder dem Inſtrumente, wofür man ſetzt, angemeſſen ſeyn. Um ſich davon zu überzeugen, darf man nur eine ſanfte Altarie von einer kräftigen Baßſtimme, oder umgekehrt eine Baßarie von einer Altſtimme vorgetragen, hören, und man wird den Unterſchied bald bemerken. Eben ſo iſt es auch bei den Inſtrumenten. Dabei muß zugleich die Harmonie dem Affect gemäß behandelt werden, der durch ein Tonſtück ausgedrückt werden ſoll.

§. 8.

Zwei Stimmen von einerlei Art, z. B. zwei Diskant- und zwei Altſtimmen, ſo wie die Mittelſtimmen überhaupt unter ſich können über oder unter einander gehen, wenn dadurch ein gewiſſer Zweck erreicht werden kann; aber nie darf eine Mittelſtimme unter den Baß und nur ſelten der Alt über den Diskant gehen. Ferner darf die Bratſche nie die zweite Violine überſchreiten, wenn die Bratſche nicht etwa obligate Sätze macht, in welchem Falle ſie ſo, wie jedes Inſtrument, alle mögliche Freiheit hat. Geht die Bratſche mit dem Violoncello in der Octave fort, ſo darf ſie nie die zweite Violine überſchreiten; weil alsdann dieſe

Octaven

Octaven nicht als Verſtärkung des Baſſes, ſondern als wirkliche fehlerhafte Octavengänge erſcheinen.

§. 9.

Je weniger Stimmen ein Tonſtück hat, deſto näher müſſen die Stimmen bei einander liegen, weil es ſonſt, wegen der Weite der Töne von einander, leer klingen würde.

§. 10.

Die Terzen, beſonders die großen, und alle Diſſonanzen, dürfen nicht zu nahe bei dem Grundtone liegen, wie ſchon in der erſten Abtheilung dieſes Leitfadens bei den Regeln von der Fortſchreitung und Verdoppelung der Intervalle erinnert worden iſt.

§. 11.

Jede Kompoſition muß der Regel nach im Baſſe mit der Finalnote, und in der Oberſtimme mit der Octave, Quinte und Terz anfangen. Im Auftakte kann man davon Ausnahme machen, weil man dann auch in der Dominante der Haupttonart anfangen kann.

§. 12.

Man muß bei einem Tonſtücke nicht viele Terzen oder Sexten hintereinander ſetzen, wenn es nicht zur Erreichung eines gewiſſen Zwecks nothwendig iſt, weil ſonſt die Harmonie zu jung, oder, wie man ſagt, zu dünn wird; ſondern man muß die Terzen und Sexten nicht nur unter ſich, ſondern auch mit der Quinte und den übrigen Intervallen in fließenden Melodien abwechſeln laſſen.

§. 13.

Endlich muß man

a) in keiner Stimme den Geſang nach einer punktirten Note abbrechen.

b) darf die Note, nach welcher eine Pauſe folgt, mit keiner andern ihres Accordes diſſoniren;

c) muß man bei Rückungen nicht alle Stimmen zugleich ſyncopiren laſſen, ſondern es muß wenigſtens Eine ihre gemeſſene Bewegung machen, wie die Regeln der Fortſchreitung es fordern.

## Erſtes Capitel.

### Von der Verbindung der Accorde zu Perioden und den verſchiedenen Schlüſſen derſelben.

§. 1.

In der erſten Abtheilung iſt ſchon gezeigt, daß ein Accord ſich immer an den andern anſchließen müſſe, und nur dadurch wird Zuſammenhang in den Accorden hervorgebracht. Jeder einzelne Accord iſt mit einem Worte in der Sprache zu vergleichen. So wie nun durch die Verbindung mehrerer Wörter ein Urtheil und aus zwei oder mehreren Urtheilen ein Schluß und durch mehrere Urtheile und Schlüſſe eine Periode einer Rede entſteht, ſo entſtehen durch die Verbindung mehrerer Accorde, die nach den Regeln der Melodie und Harmonie verbunden ſind, kleinere und größere Sätze, die eine Periode bilden, ſobald ſie einen völligen Sinn in der Muſik ausdrücken. Jede Periode in der Muſik endigt mit einem Schluſſe.

§. 2.

Bei Verfertigung einer Periode iſt auf zweierlei Rückſicht zu nehmen:

1) Wie die Accorde hinter einander folgen müſſen;

2) Wie man der Reihe von Accorden einen Schluß geben kann.

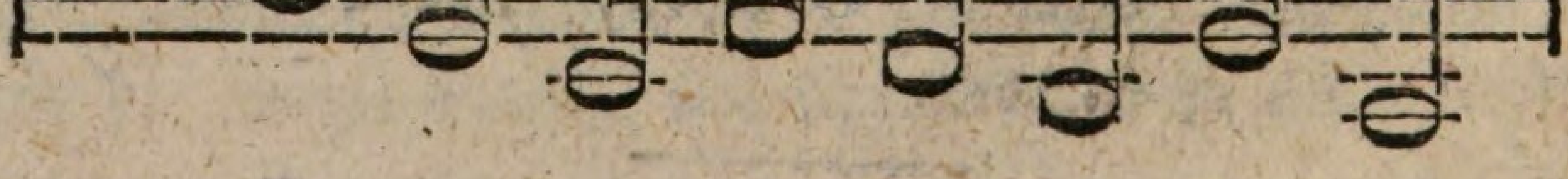
§. 3.

Die Verbindung der Accorde zu einer Periode geſchieht:

1) auf eine allgemeine oder weitere Art, wenn ſämmtliche Accorde aus einerlei Tonart genommen werden und die im Gehör bemerklich gemacht wird.

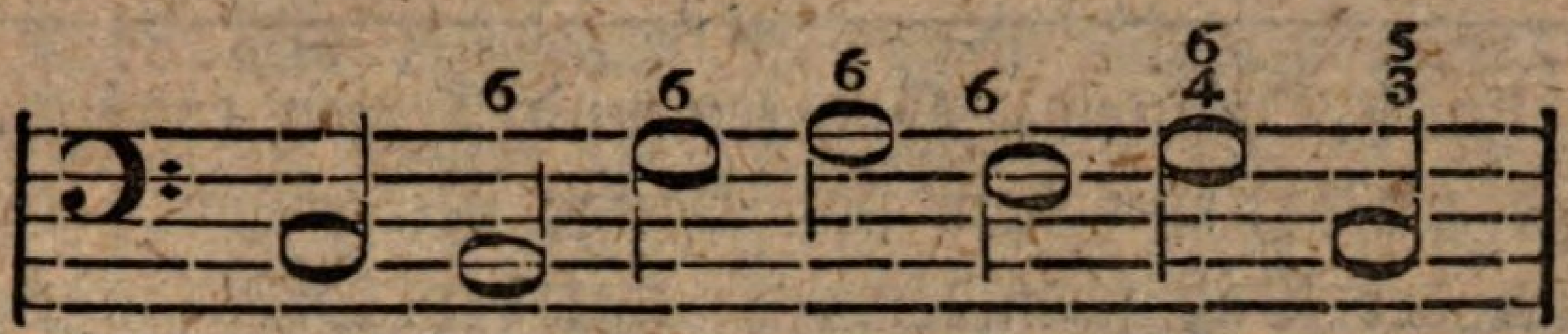
2) Auf eine beſondere oder engere Art,

a) wenn der folgende Accord ſeines Grundtons halber mit dem vorhergehenden nahe verwandt iſt. Z. B. die Dreiklänge der untern und obern Dominante des Hauptons und die Dreiklänge der untern Mediante des Hauptons und ſeiner beiden Dominanten. Z. B.



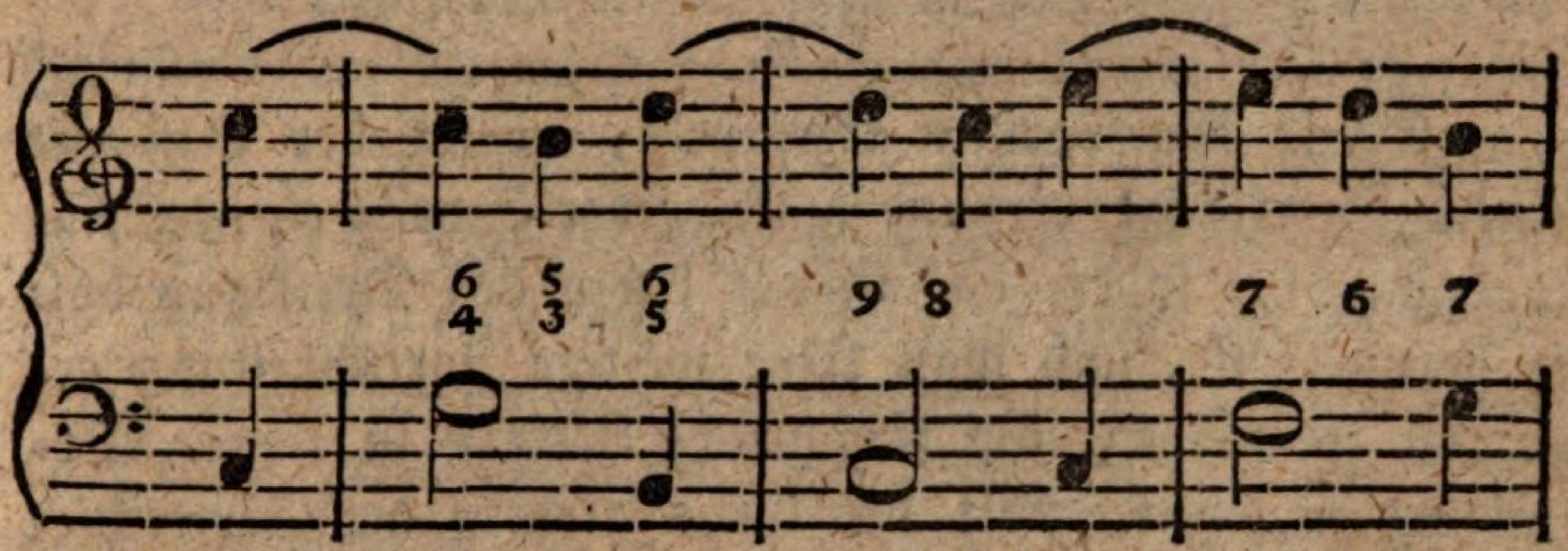
wo auf jeden Grundton ſein nach den Regeln der Verwandtſchaft gehöriger Dreiklang gehört.

b) Wenn ſtatt der Grundaccorde ihre Verwechſelungen oder Umkehrungen genommen werden, z. B.



wo die Dreiklänge in Sextenaccorde verwandelt ſind.

c) Wenn man durch Bindungen einen Ton von dem einen Grundtone auf den andern fortdauern läßt, wodurch der gebundene Ton diſſonirt. Z. B.



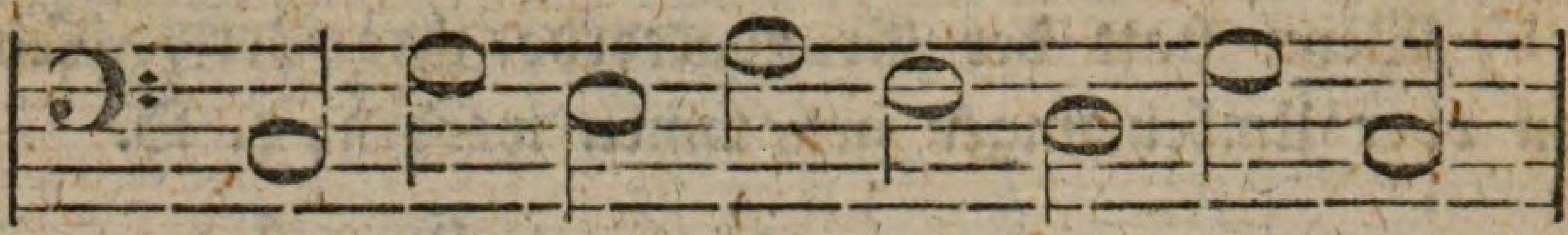
§. 4.

Zu welcher Tonart die Accorde einer Periode gehören, wird dem Gehöre dadurch bemerklich gemacht, daß der erſte Accord einer Periode jedesmal der Dreiklang der Haupttonart, d. h. der Tonart iſt, worin man die Periode machen will. Iſt in einer vorhergehenden Periode das Gehör ſchon hinlänglich auf den Hauptton vorbereitet, ſo kann die Periode auch mit einer Verwechſelung oder Umkehrung des Dreiklangs, z. B. dem Sextenaccorde, anfangen. Auf dieſen Accord kann jeder andere, auf den Stufen der Scala einer Tonart liegende Accord folgen; nur muß man ſich hüten, ſogleich einen ſolchen Accord zu nehmen, in welchem ein Ton ſeines Umfangs das Gefühl für eine andere Tonart erweckt, z. B. den verminderten Dreiklang auf der großen Septime.

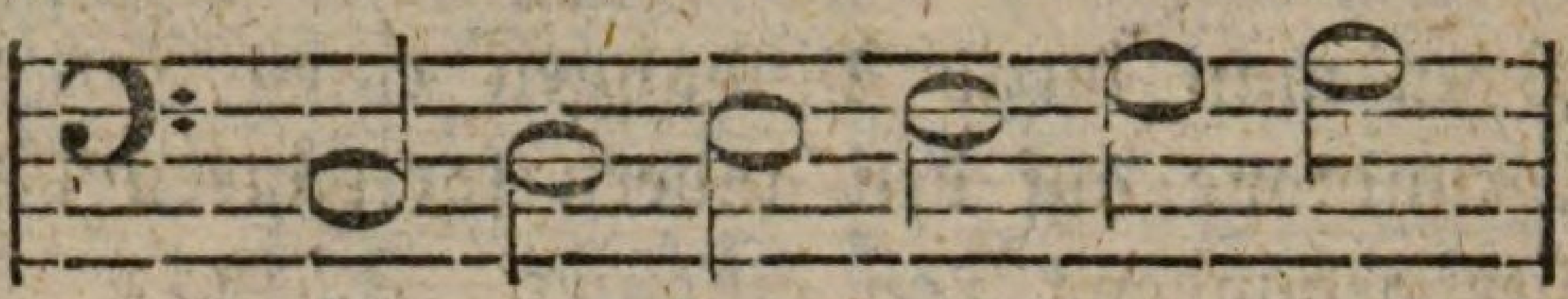
§. 5.

Der Uebergang von einem Accorde zu einem andern iſt um ſo leichter, je mehr der folgende Grundton eines

Accords mit einem vorhergehenden harmonirt. So iſt folgender Baß,

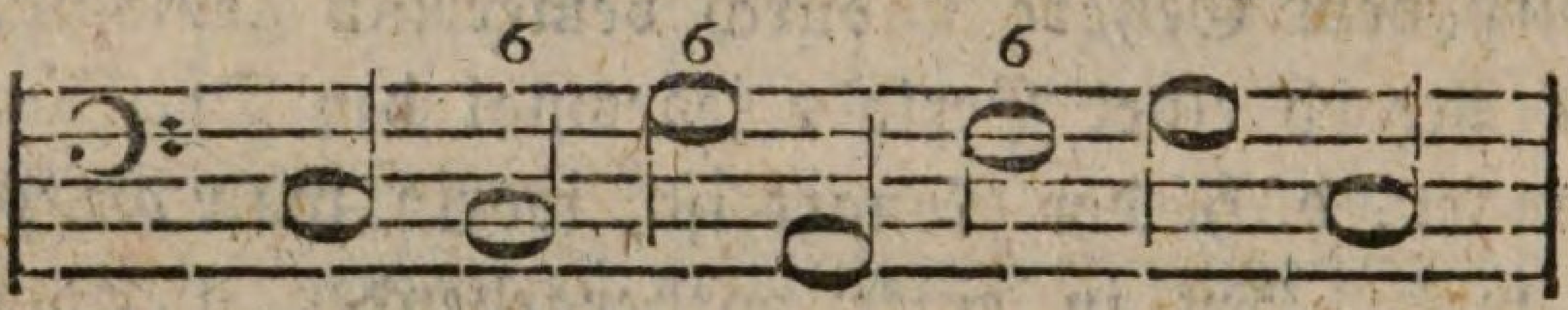


weil er durch Quinten, Quarten und Terzen conſonirende Sprünge macht, mit dem Dreiklange verbunden, leichter, als wenn der Baß ſecundenweiſe mit dem Dreiklange fortginge, z. B.



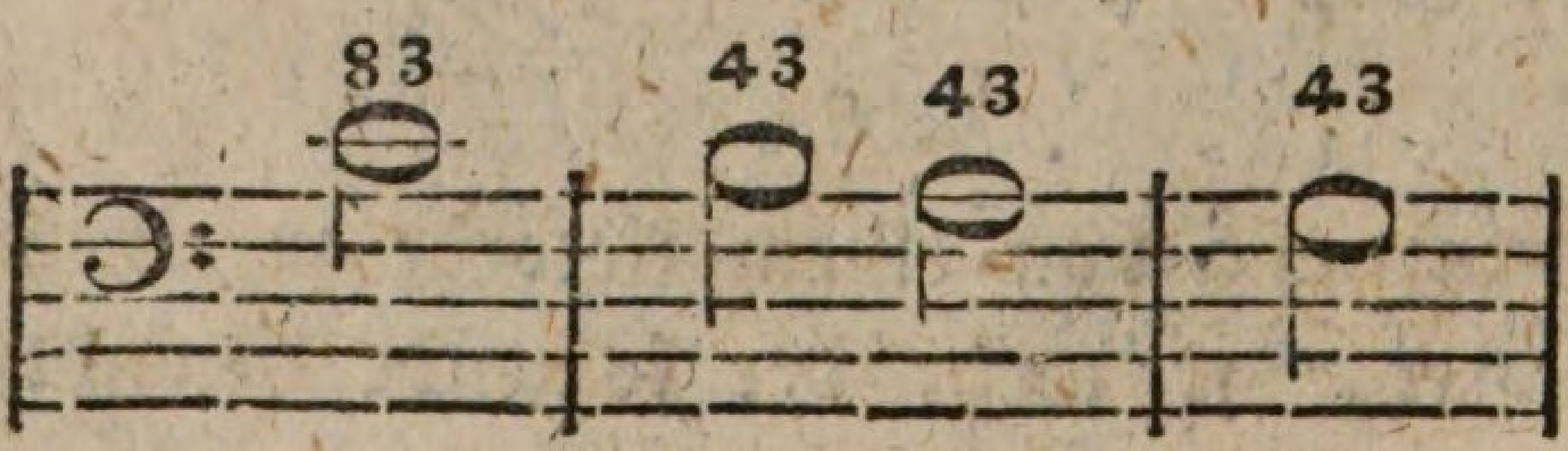
§. 6.

Da in den vorigen Exempeln, wenn der Baß mit ſeinem Dreiklange verbunden iſt, jeder Schritt einen Stillſtand macht, indem das Gehör durch den Dreiklang völlig beruhigt iſt, und man keine weitere Fortſchreitung erwartet, ſo werden, um ſämmtliche Accorde in engere Verbindung zu ſetzen, ſtatt der Grundaccorde die Verwechſelungen derſelben gebraucht. Dieſe conſoniren nicht vollkommen, und das Gehör wird daher in der Erwartung einer vollkommenen Harmonie erhalten. Z. B.




§. 7.

Will man aber die Accorde ſo genau mit einander verbinden, daß ſie gleichſam in einander verflochten ſind, ſo läßt man einen oder einige Töne aus dem vorhergehenden Accorde auf dem folgenden Grundtone noch fortdauern, und zwar ſo, daß dieſe gebundenen Töne alsdann diſſoniren. Das Gehör wird alsdann in beſtändiger Erwartung der nothwendigen Auflöſung erhalten. Z. B.



§. 8.

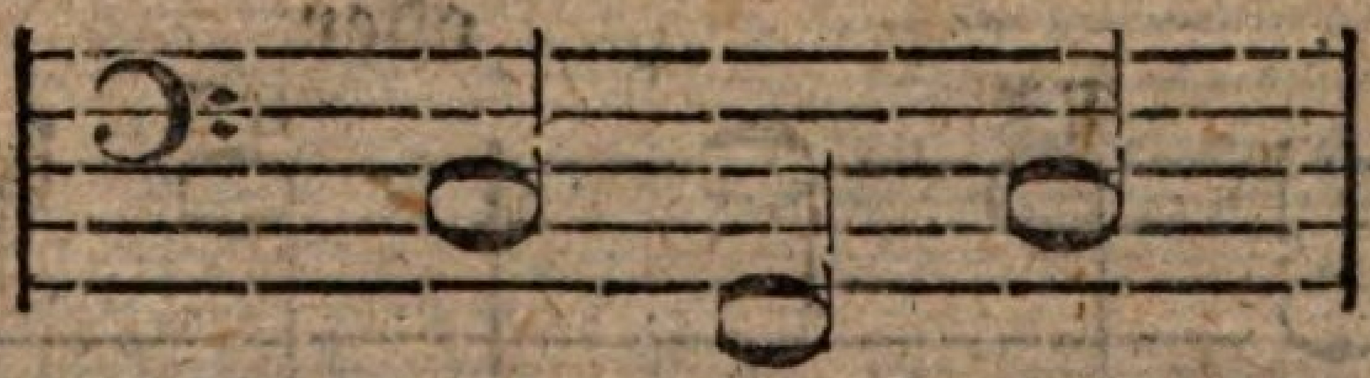
Solche Verbindungen der Accorde könnte man ſehr lange fortſetzen, ohne daß man ein wirkliches Tonſtück zu Stande brächte, denn weil ein Tonſtück eben ſo wie eine Rede aus einzelnen Perioden zuſammengeſetzt werden muß, die durch ihre Verbindung ein Ganzes bilden ſollen, ſo wird es nothwendig, das Ende einer Periode fühlbar zu machen. Dies geſchieht durch die Cadenz oder den Schluß, welcher entweder vollkommen oder unvollkommen iſt.

§. 9.

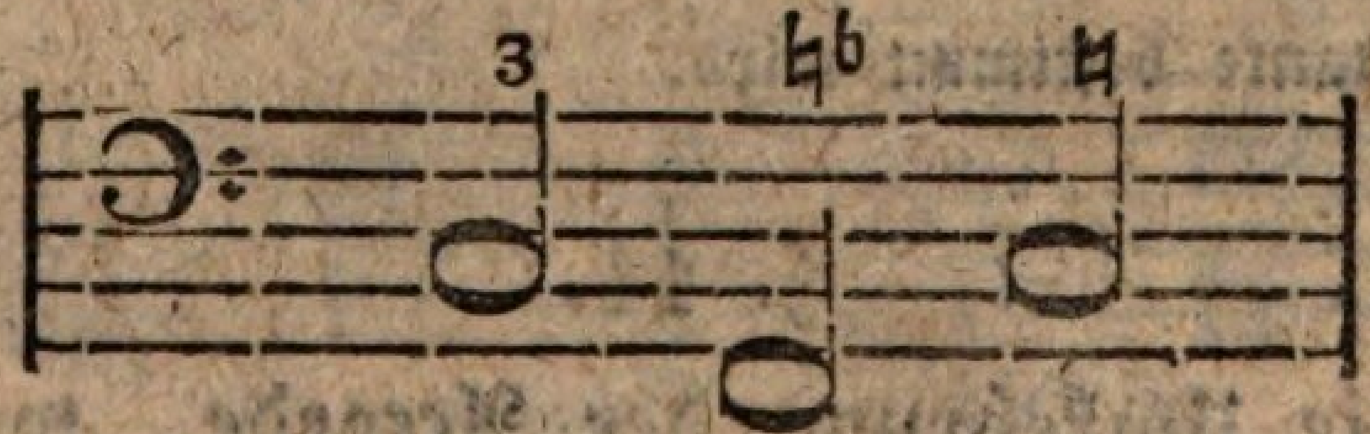
Der vollkommenſte Schluß iſt derjenige, wo vor der Finalſaite der Accord der obern Quinte vorhergeht, wie ſchon bei der Modulation in der erſten Abtheilung gezeigt iſt z. B. $\overset{7}{G}$ C. Dieſer Schluß wird am Ende eines ganzen Tonſtücks, oder bei dem Schluſſe eines ganzen Satzes, der aus mehreren Perioden beſteht, er mag lang oder kurz ſeyn, gebraucht. Er heißt deswegen ein Hauptſchluß oder eine Finalcadenz.

§. 10.

Etwas unvollkommner wird der Schluß, wenn man nicht von der obern ſondern von der untern Quinte auf die Finalſaite geht. Z. B.



In Moll verläßt man gern die kleine Terz und nimmt dafür die große. Z. B.



Dieſer Schluß kann bei dem Ende einer Periode, wie in einer Rede das Punktum, gebraucht werden.

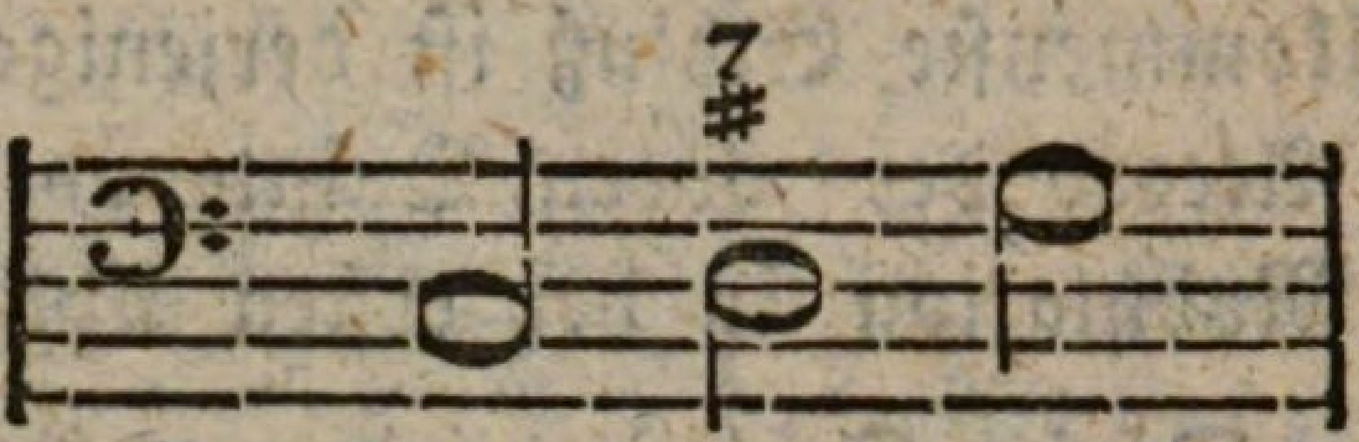
§. 11.

Wenn man beide Schlüſſe mit einander verbindet, das heißt, erſt von der obern und dann von der untern

Dominante in den Hauptton ſchließt, welches man einen doppelten Schluß nennt, ſo erlangt man dadurch den Vortheil, daß man ohne Härte von Dur nach Moll gehen kann.

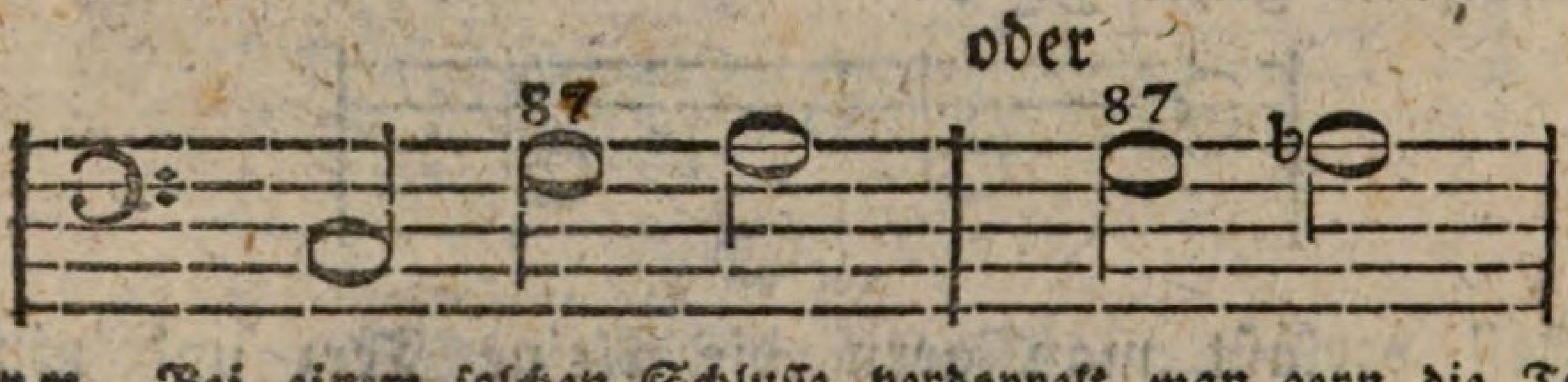
§. 12.

Soll ein Hauptabſchnitt oder Haupttheil eines Stücks mitten im Stücke geſchloſſen werden, ſo geſchieht zwar der Schluß ebenſo wie eben gezeigt iſt, aber der vorhergehende Accord muß auf einen andern als den Hauptton des Stücks hinleiten. Z. B. auf die obere Dominante des Hapttons




§. 13.

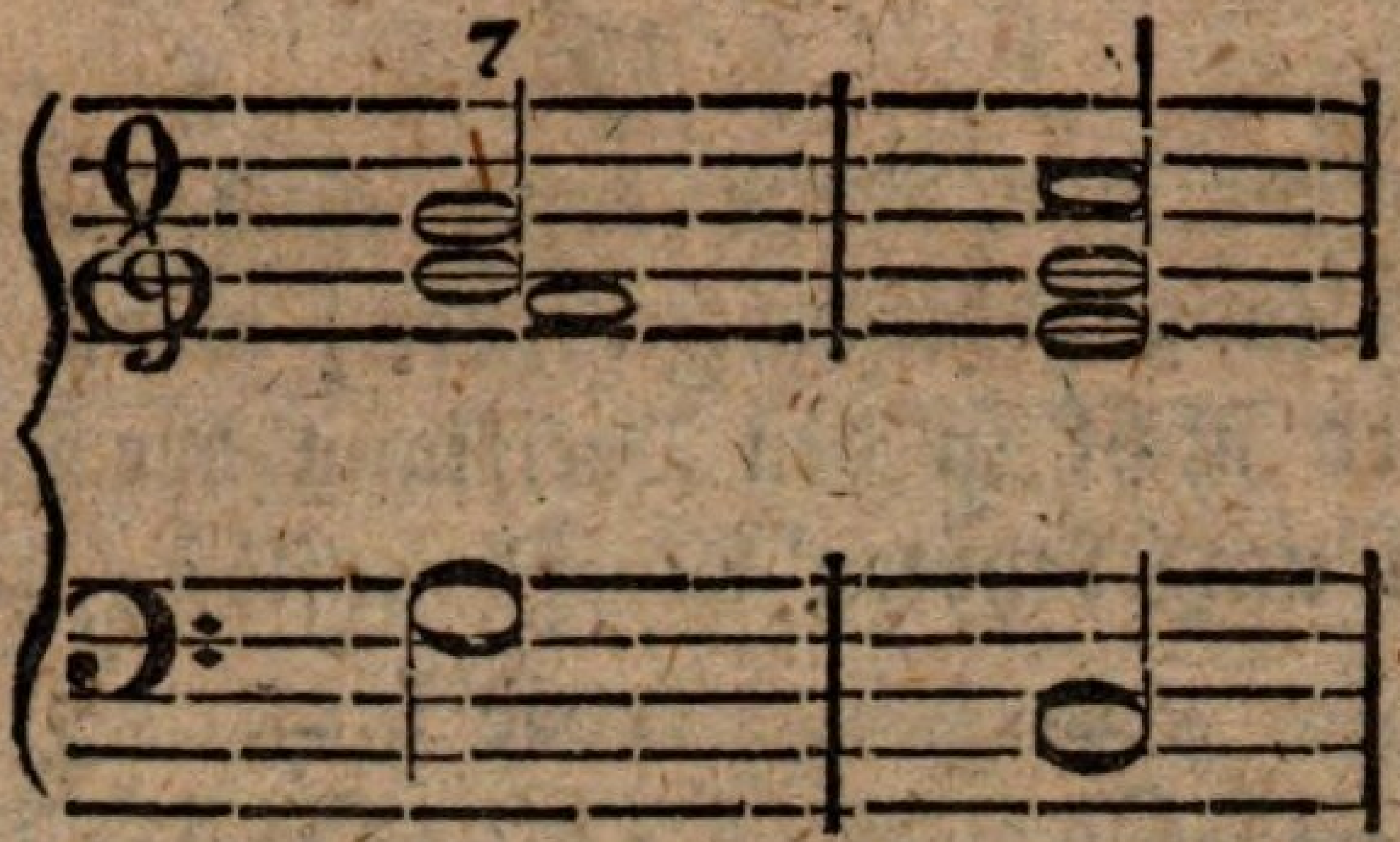
Wenn ein Hauptſchluß völlig vorbereitet iſt, ſo kann man, ſtatt eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts auf den Hauptton zu gehen, den Baß eine Secunde ſteigen laſſen und durch den Dreiklang des geſtiegenen Baßtons dem Gehöre einen Ruhepunkt verſchaffen, welches man einen Trugſchluß, oder eine abgebrochene Cadenz nennt. Z. B.



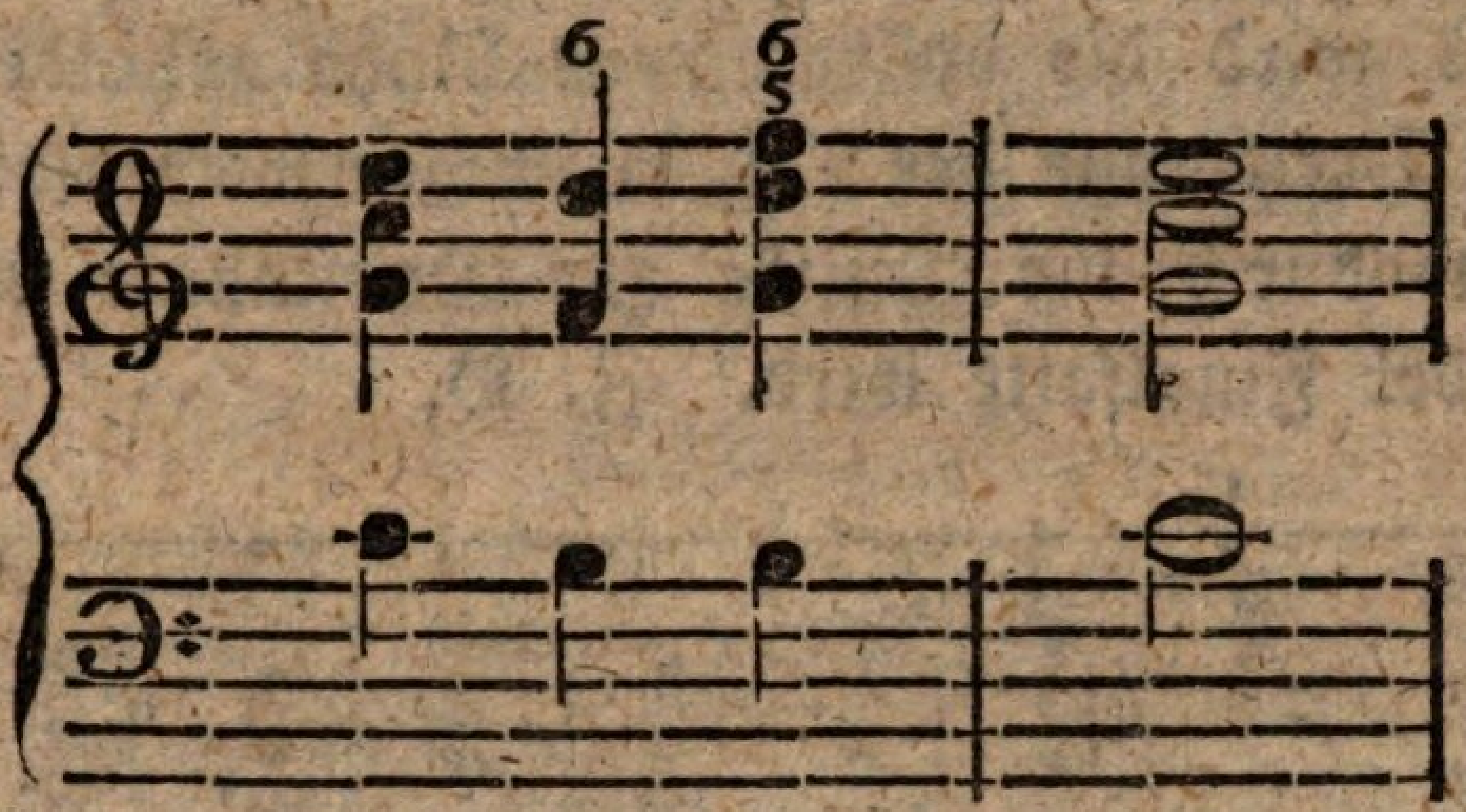

Anm. Bei einem ſolchen Schluſſe verdoppelt man gern die Terz des letzten Baßtons, wozu man durch die Septime und die große Terz der Dominante beſtimmt wird.

§. 14.

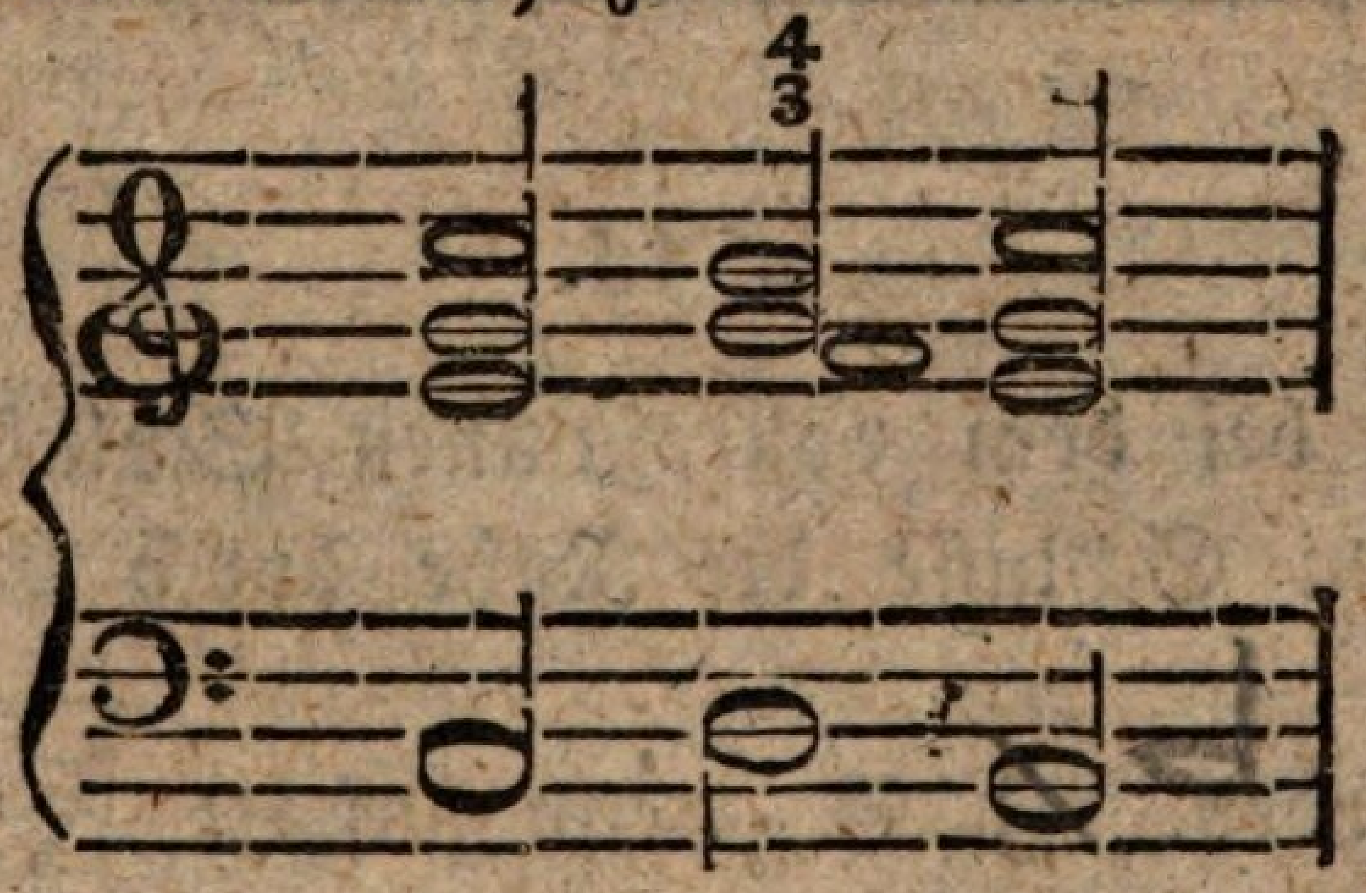
Durch die Umkehrung der Accorde, woraus die angegebenen verſchiedenen Schlüſſe beſtehen, kann das Gefühl der Ruhe mehr oder weniger befördert oder auch geſchwächt werden. Denn nimmt man zum Dreiklange der obern Dominante die Septime, ſo gewährt die Finalſaite die vollkommenſte Ruhe; z. B.



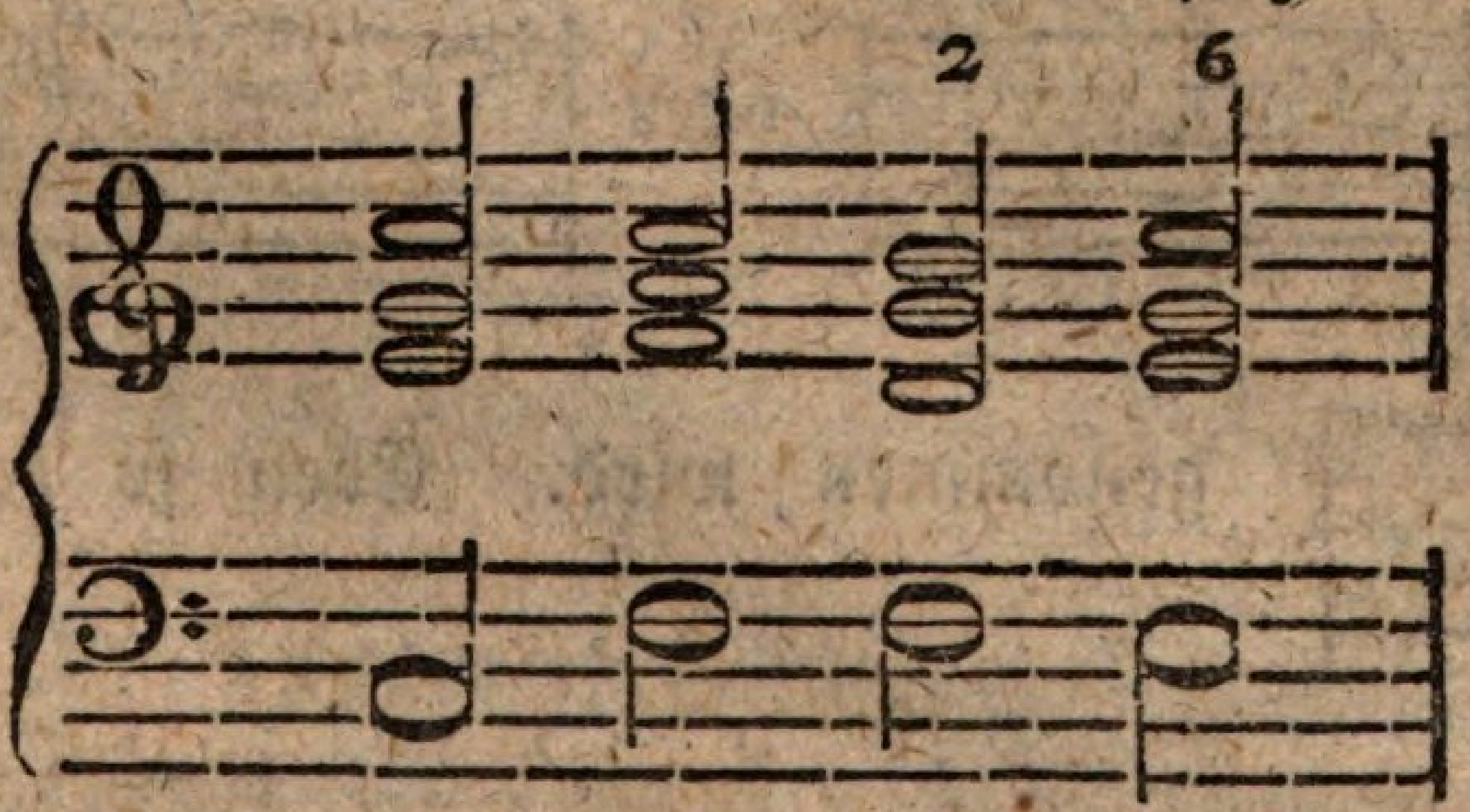

nimmt man aber ſtatt des Oberdominantenaccords eine Umkehrung deſſelben, nämlich den Quintſextenaccord, z. B.




ſo wird das Gefühl der Ruhe ſchon geſchwächt; noch mehr geſchieht dies, wenn man ſtatt des Septimenaccords den Terzquartenaccord nimmt; z. B.



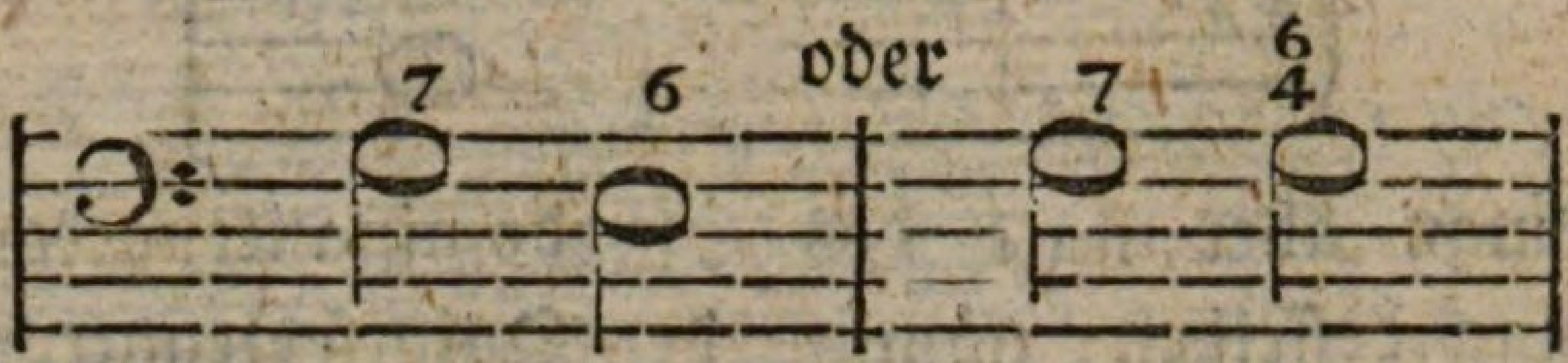

am meiſten geſchieht das aber, wenn man ſtatt des Septimenaccords den Secundenaccord nimmt, z. B.



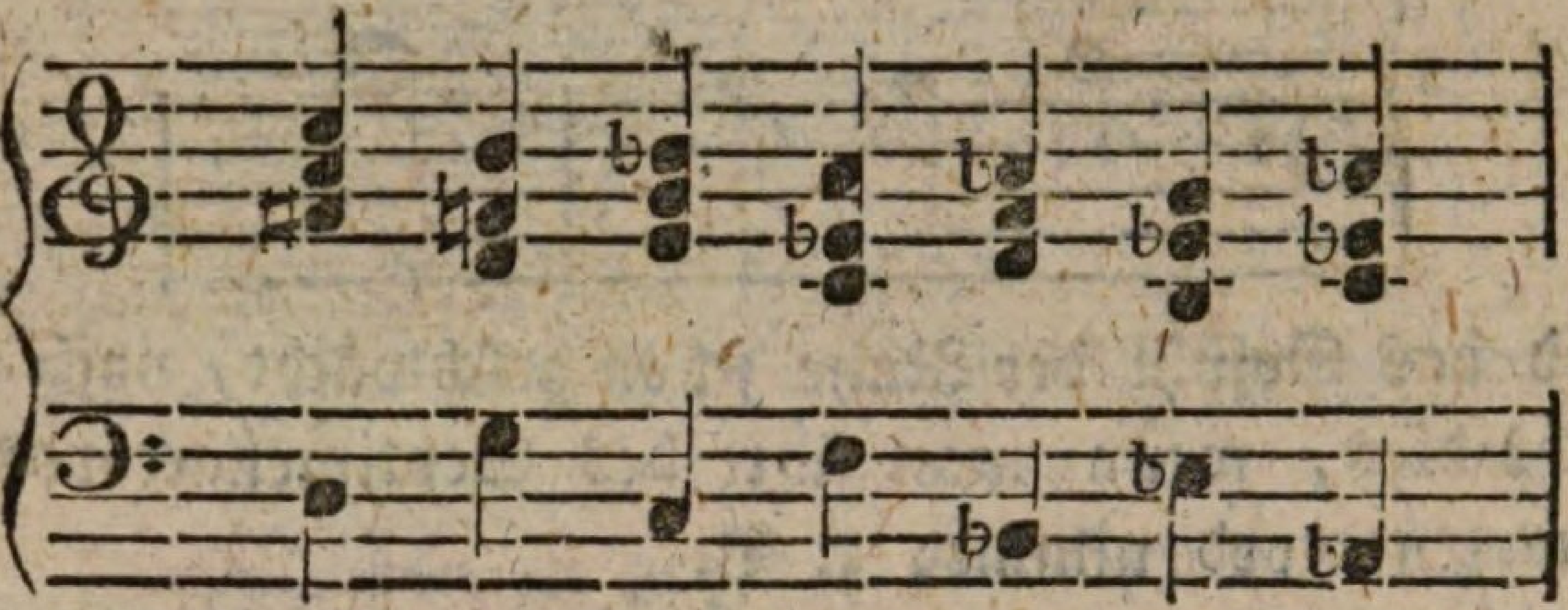

weil dieſer Accord nicht in den Dreiklang, ſondern in den Sextenaccord geht.

§. 15.

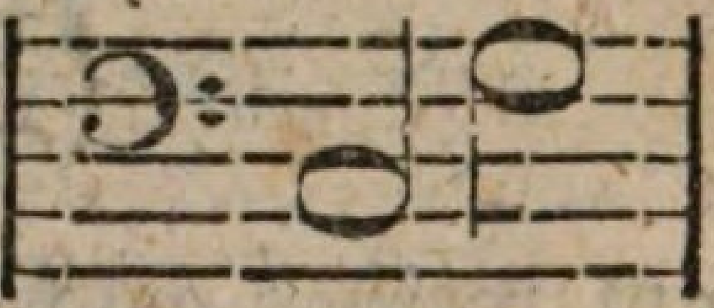
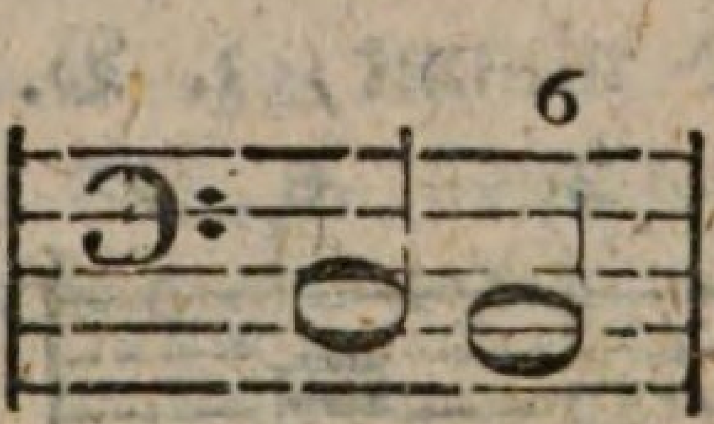
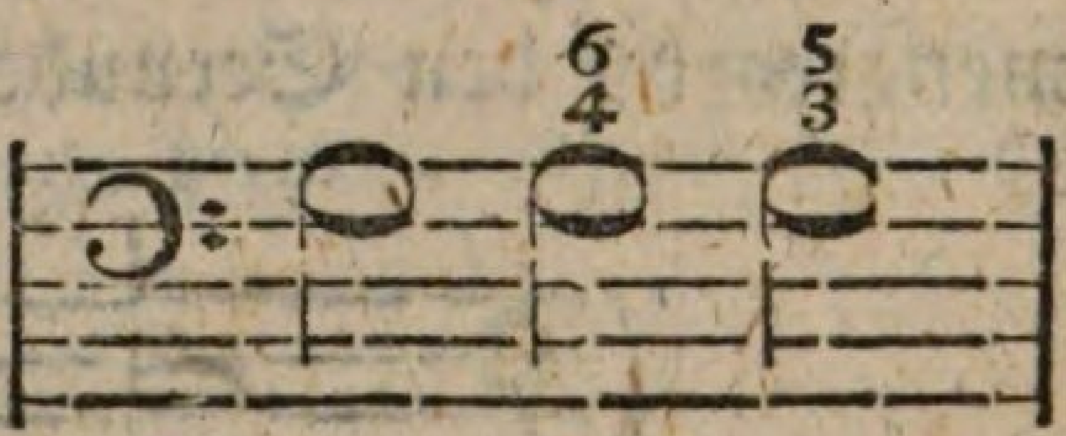
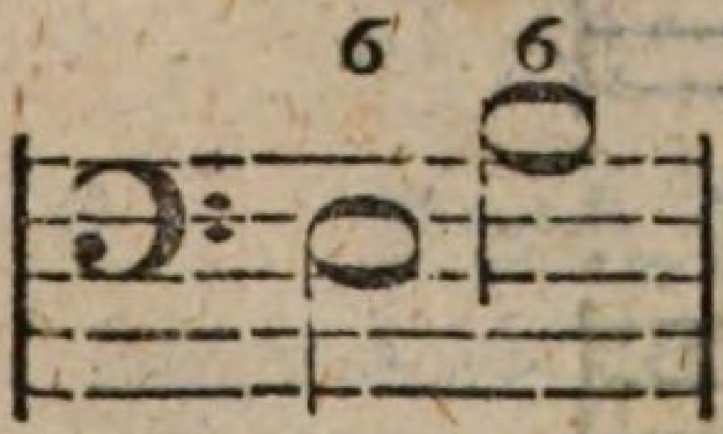
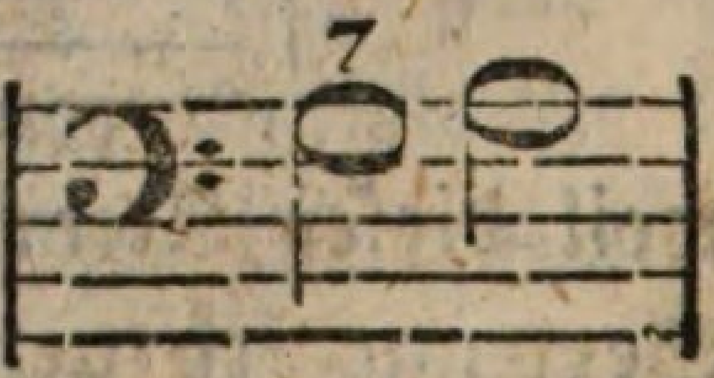
Die vollkommne Ruhe kann auch durch Verwechſelung der Auflöſung gehindert werden, wenn man den Dominantenaccord nicht in den Dreiklang der Finalſaite, ſondern in einen umgekehrten Accord auflöſt, z. B.

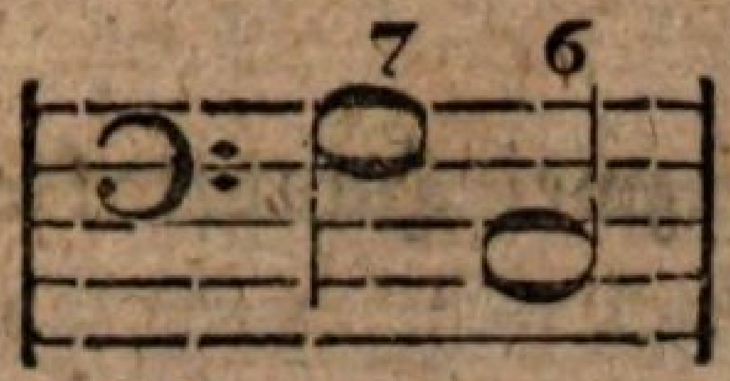


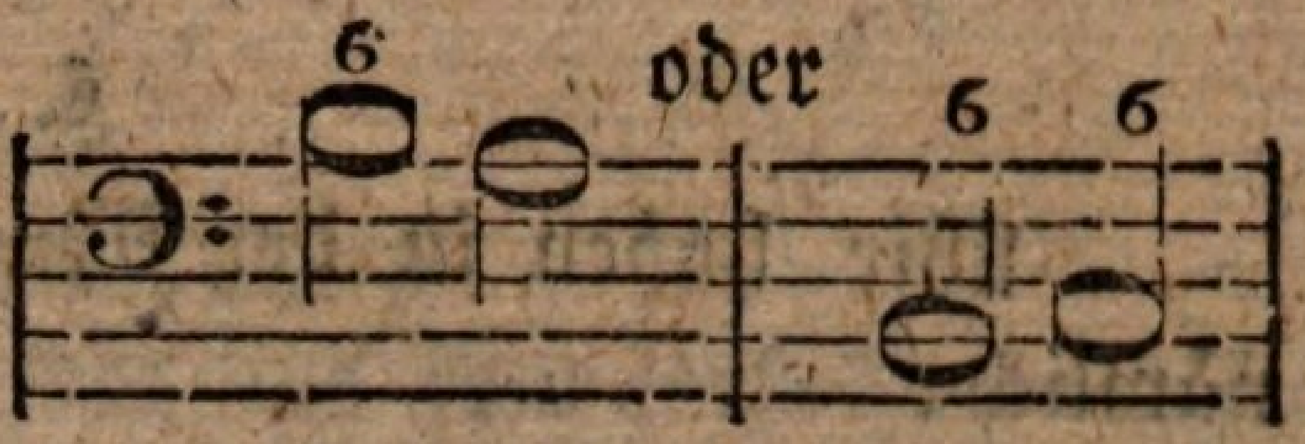

Beſonders wird die vollkommene Ruhe gehindert, wenn man dem Dreiklange der Tonika immer wieder die Septime zufügt, wodurch die Tonika zur Dominante einer neuen Tonika oder Finalſaite wird. Z. B.



§. 16.

So wie bei dem vollkommnen Schluſſe kann auch bei dem halben Schluſſe die Ruhe durch die Umkehrung geſchwächt werden. Z. B. wenn anſtatt  der Schluß  oder   genommen wird. Eben ſo kann dies auch bei dem Trugſchluſſe geſchehen. Z. B. 

nach 

oder 


§. 17.

Durch dieſe verſchiedenen Cadenzen wird ein Tonſtück nach der Verſchiedenheit der Ruhepunkte, die in demſelben angebracht werden, in größere und kleinere Ab- und Einſchnitte abgetheilt, eben ſo, wie es in einer Rede durch Punkt, Colon, halbes Colon oder Komma geſchieht. Ein ſolcher Ruhepunkt kann ſowohl in der Melodie als in der Harmonie bemerklich gemacht werden.

§. 18.

Wie lang eine Periode, ein Abſchnitt oder Einſchnitt seyn müſſe, wird durch die Lehre von der Cäſur und dem Rhythmus verſtändlich werden. Für jetzt führe ich hier noch an, daß bei Singeſtücken der Text die Länge eines Abſchnitts oder eines Einſchnitts beſtimmt, daß aber bei Stükken, die bloß für Inſtrumente geſetzt ſind, die Länge der Ab- und Einſchnitte dem Komponiſten überlaſſen iſt. Nur in ſolchen Stücken, die einen beſondern Rhythmus fordern, z. B. Tänzen, muß ſich der Komponiſt auch in Abſicht der Länge an den Charakter des Stücks binden. Auch müſſen die Perioden bei Singſtücken, und wenn für Blaseinſtrumente geſetzt wird, nicht zu lang seyn, damit dem Sänger oder dem Blaſenden nicht der Athem fehlt; wogegen bei Klavier- und Orgelſachen und allen Saiteninſtrumenten dieſe Einſchränkung nicht nöthig iſt.

---

## Zweites Capitel.

### Taktarten, Metrum und Rhythmus.

§. 1.

Unter Taktart verſtehen wir eine gleichförmige Eintheilung hintereinander folgender Töne oder Noten nach einem beſtimmten Zeitmaaße. Das Metrum beſtimmt das Gewicht, welches ein jeder Theil des Taktes haben ſoll.

§. 2.

Wir haben in der Muſik nur zwei Haupttaktarten, nämlich:

1) den geraden Takt, den man in zwei oder vier gleiche Theile,

2) den ungeraden, den man in drei gleiche Theile zertheilen kann. Die Takttheile heißen auch Taktfüße.

Aus dieſen beiden Taktarten entſtehen mehrere Unterabtheilungen, die dem Affecte eines Tonſtücks gemäß gewählt werden müſſen.

§. 3.

Die noch jetzt in der Muſik gebräuchlichen Taktarten ſind

A. von zwei gleichen Theilen, als:

1) der $\frac{2}{2}$ oder Allabrevetakt, der mit einem durchſtrichenen C oder durchſtrichener 2 bezeichnet wird und aus zwei halben Taktnoten beſteht. Er wird bei Chören und Fugen, und überhaupt da gebraucht, wo die Kompoſition ſchwer und nachdrücklich vorgetragen werden ſoll. Die Noten werden noch einmal ſo geſchwind geſpielt, als nach ihrem Werthe geſchehen ſollte, weswegen dieſe Taktart nur Viertel oder Achtel als die kleinſten Noten verträgt. Theilt man die beiden Takttheile jeden in drei Taktglieder, ſo entſteht der $\frac{6}{4}$ Takt, von dem daſſelbe zu bemerken iſt.

2) Der $\frac{2}{4}$ Takt, mit welchem der durch Tripliren der Takttheile aus ihm entſtehende $\frac{6}{8}$ Takt einerlei Bewegung hat, unterſcheidet ſich vom durchſtrichenen (2) Takte dadurch, daß er einen weit leichtern Vortrag fordert. Er wird beinahe tändelnd, wenn ſeine natürliche Bewegung nicht durch die Wörter Andante, Largo ꝛc. abgeändert wird. Die kürzeſten Noten können Sechzehntheile und wenige auf einander folgende Zweiunddreißigtheile ſeyn.

3) Der $\frac{2}{8}$ und triplirt $\frac{6}{16}$ Takt wird nur gebraucht, wenn die Bewegung flüchtig und der Vortrag ſehr leicht ſeyn ſoll.

§. 4.

B. Von vier gleichen Theilen:

1) Der $\frac{4}{2}$ Takt, und der aus ihm entſtehende $\frac{12}{4}$ Takt von vier triplirten Takttheilen kommt noch in alten Kirchenſtücken vor. Jetzt bedient man ſich dafür des $\frac{4}{4}$ und triplirt $\frac{12}{8}$ Takts mit dem Beiworte Grave, und gebraucht jenen nur noch in beſondern Fällen.

2) Der $\frac{4}{4}$ Takt, der durch C bezeichnet wird, fordert entweder eine ſchwere Bewegung und langſamen Vortrag, und wird alsdann mit Grave bezeichnet, oder eine lebhafte Bewegung und leichten Vortrag. Im erſten Falle wird er zu großen Kirchenſtücken, Chören, Fugen und ähnlichen Muſikſtücken gebraucht, und Achtel und wenige auf einander folgende Sechzehntheile ſind die geſchwindeſten Noten; im zweiten Falle bei allen Schreibarten, wo Sechzehntheile und mitunter Zweiunddreißigtheile die geſchwindeſten Noten ſind.

Wird jeder einzelne Takttheil triplirt, ſo entſteht der $\frac{12}{8}$ Takt, mit dem es dieſelbe Bewandniß hat, wie mit dem $\frac{4}{4}$ Takte.

3) Der $\frac{4}{8}$ Takt, der ſich vom $\frac{2}{4}$ Takte dadurch unterſcheidet, daß die Achtel im $\frac{4}{8}$ Takte alle gleiches Gewicht haben, dahingegen bei dem $\frac{2}{4}$ Takte, wenn er in Achtel zerlegt wird, das Gewicht auf das erſte und dritte Achtel fällt. Dieſe Taktart fordert den leichteſten Vortrag. Werden die Takttheile triplirt, ſo entſteht daraus der $\frac{12}{16}$ Takt.

§. 5.

In den Taktarten von zwei gleichen Takttheilen iſt die erſte Zeit oder der erſte Takttheil lang, und fordert ein beſonderes Gewicht, wodurch die Länge merklich gemacht wird, und die zweite Zeit iſt kurz. Die langen Sylben bei dem Geſange müſſen daher in der Regel auf den erſten Takttheil kommen. In den Taktarten von vier gleichen Zeiten iſt die erſte und dritte Zeit lang, und die zweite und vierte kurz, und es gehören die langen Sylben bei dem Geſange und die ein beſonderes Gewicht fordern-

den Töne überhaupt auf den erſten und dritten Takttheil. Die Schlußnote fällt auf den erſten Takttheil und dauert den ganzen Takt fort, wenn der folgende Satz nicht im Auftakte anfängt.

§. 6.

C. Von drei gleichen Takttheilen:

1) Der $\frac{3}{2}$ Takt fordert einen ſchweren und langſamen Vortrag, und Viertel höchſtens Achtel, ſind in Kirchenſtücken die geſchwindeſten Noten dieſer Taktart; aber in andern Muſikſtücken können auch Sechzehntheile gebraucht werden. Werden die Takttheile triplirt, ſo entſteht der $\frac{9}{4}$ Takt, der denſelben Charakter hat.

2) Der Dreivierteltakt ($\frac{3}{4}$) kommt in ſeiner natürlichen Bewegung bei der Menuet vor, nimmt aber alle Grade der Bewegung durch die Beiwörter Andante, Adagio, Largo, Allegretto, Allegro ꝛc. an und verträgt alle Notengattungen nach dem Verhältniſſe der Geſchwindigkeit oder Langſamkeit der Bewegung. Die triplirten Takttheile geben den $\frac{9}{8}$ Takt.

3) Der Dreiachteltakt ($\frac{3}{8}$) fordert einen leichten, muntern, nicht ganz tändelnden Vortrag mit lebhafter Bewegung.

§. 7.

In dieſen Taktarten iſt der erſte Takttheil immer lang; der zweite kann bald lang bald kurz ſeyn, je nachdem die Bewegung langſam oder geſchwind iſt; der dritte iſt immer kurz.

§. 8.

Wird ein Takttheil in Taktglieder zerlegt, ſo fordert das erſte der Taktglieder wiederum ein beſonderes Gewicht, und ſo auch die erſte Note, wenn ein Taktglied in noch kleinere Noten zerlegt wird.

§. 9.

Vorhalte, zufällige Diſſonanzen, Haupttöne und Schlüſſe können nur auf lange Takttheile fallen. Einige Tänze machen den Schluß im Auftakte.

§. 10.

Da durch die Taktarten die verſchiedenen Grade der Stärke einer Leidenſchaft ausgedrückt werden können, ſo hat der Komponiſt ſtets genau darauf zu merken, daß er jedesmal die Taktart wählt, wodurch die bezweckte Aeußerung des Affectes ausgedrückt wird, und welche bald leichter bald ſchwerer ſeyn muß, je nachdem der Affect, der in dem Tonſtücke herrſchen ſoll, es fordert. Bei Singeſtücken muß der Komponiſt auf die Empfindung achten, die in den Worten liegt, und nach deren Beſchaffenheit eine ernſthafte oder muntere Gattung des Taktes wählen; bei der Inſtrumentalmuſik hängt es blos von dem Komponiſten ab, welches Gepräge der Leidenſchaft er dem Stücke geben will.

§. 11.

Durch die Bewegung, die bald langſamer bald geſchwinder in verſchiedenen Stufen ſeyn kann, welches durch die Beiwörter Adagio, Largo, Grave, Largietto, Andante, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace, Presto ꝛc. zu Anfang eines Tonſtücks angezeigt wird, und durch den Takt bekommt der Geſang den Charakter, wodurch die beſondere Schattirung und Aeußerung des Affects ausgedrückt wird. Aber der Geſang würde einförmig fortfließen, wenn er nicht durch beſondere Ruhepunkte in größere oder kleinere Sätze getheilt würde. Dies geſchieht durch den Rhythmus und die Cäſur.

§. 12.

Der Rhythmus beſteht darin, daß in einem Tonſtücke die Abſchnitte bis zu einer Kadenz durch eine beſtimmte Anzahl der Takte eine Aehnlichkeit oder Gleichheit haben.

§. 13.

Die Anzahl der Takte iſt entweder gerade oder ungerade. Die gerade Anzahl der Takte, oder der gerade Rhythmus von 2, 4, 6, 8 bis 12 Takten, hat den Vorzug vor dem ungeraden von 3, 5, 7 bis 9 Takten; und

der Rhythmus von 4 Takten wird den Rhythmen von 2, 8 bis 12 Takten vorgezogen, obgleich auch dieſe mit Vortheil angewandt werden können. Unter den ungeraden Rhythmen iſt der Rhythmus von 3 Takten der beſte. Man kann in demſelben nicht nur ganze Tonſtücke ſetzen, ſondern auch in Tonſtücken, die den Rhythmus von 4 Takten haben, gebrauchen. Alsdann müſſen zwei Dreier hintereinander kommen, und durch einen nachfolgenden Vierer wieder verbeſſert werden.

§. 14.

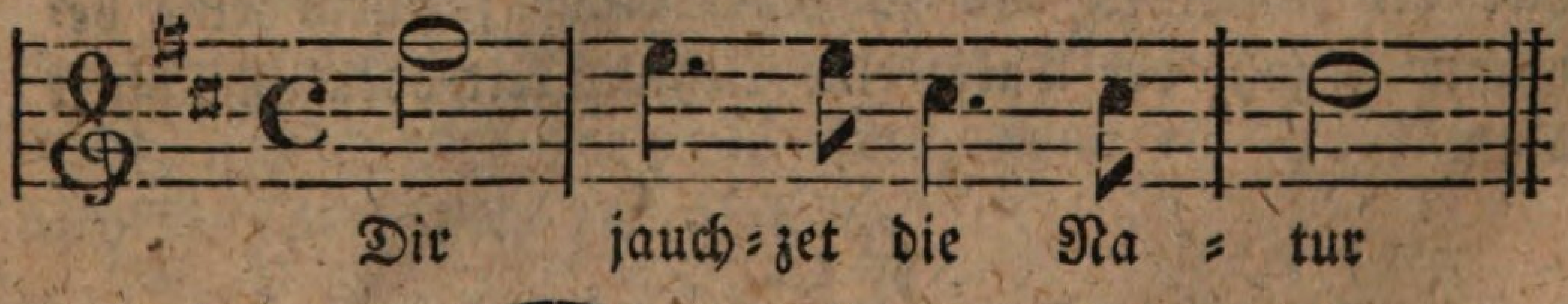
Im Rhythmus von ein oder zwei Takten componirt man in der Regel keine ganzen Tonſtücke, oder nur ſolche, worinn die Sätze hüpfend und kurz ſeyn müſſen; aber in Stücken von längerm Rhythmus, z. B. von acht oder vier Takten, kann er ſehr gut angewendet werden. Alsdann werden aber zwei Einer und ein Zweier, oder zwei Zweier hinter einander geſetzt und dadurch dem Vierer ähnlich gemacht.

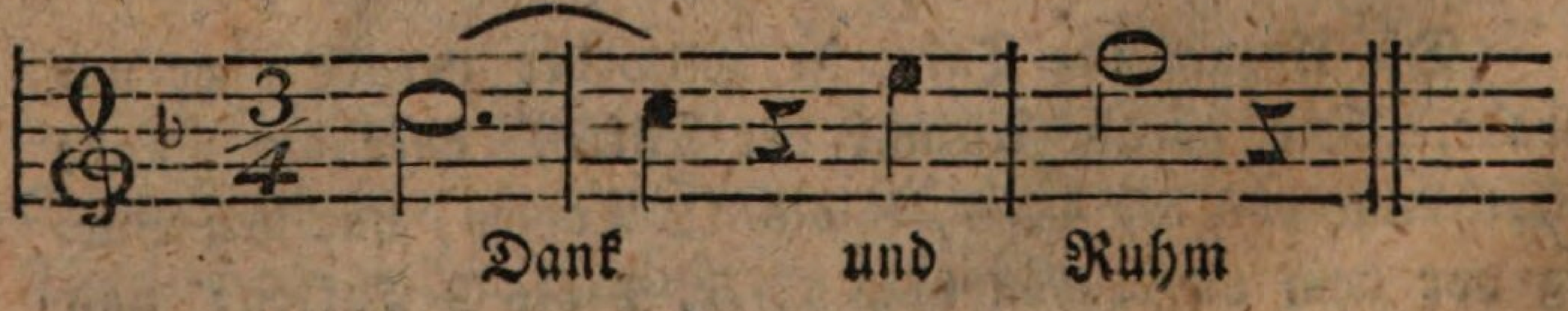
§. 15.

Die längern Rhythmen werden gemeiniglich noch in mehrere kleinere Glieder getheilt und dieſe durch kleine Ruhepunkte merklich gemacht, welches entweder durch das Fortrücken in eine neue Harmonie, oder durch Aehnlichkeit kleiner Theile in der Melodie, oder durch verwechſelte halbe Schlüſſe ꝛc. bewirkt wird. Dieſe kleinen Einſchnitte haben Aehnlichkeit mit der Cäſur der Verſe, und heißen deßhalb ebenfalls *Cäſuren*.

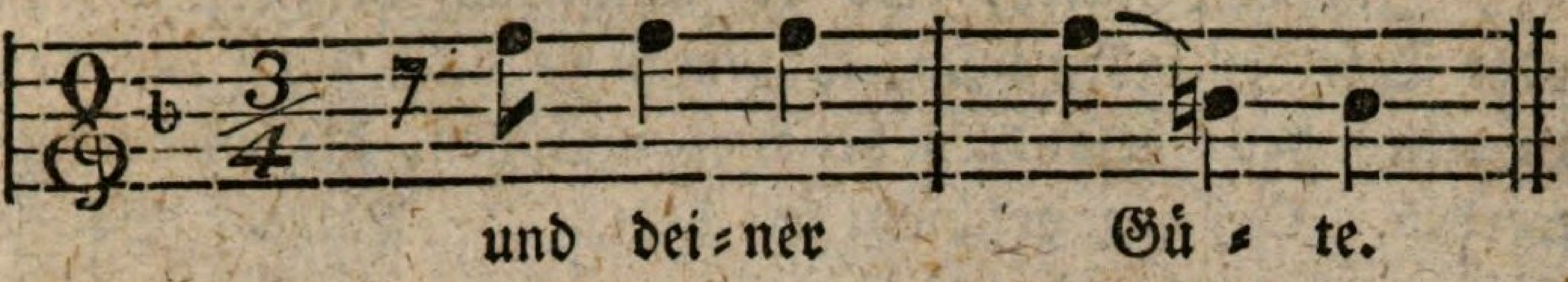
Die Cäſur iſt von zweierlei Art, nämlich:

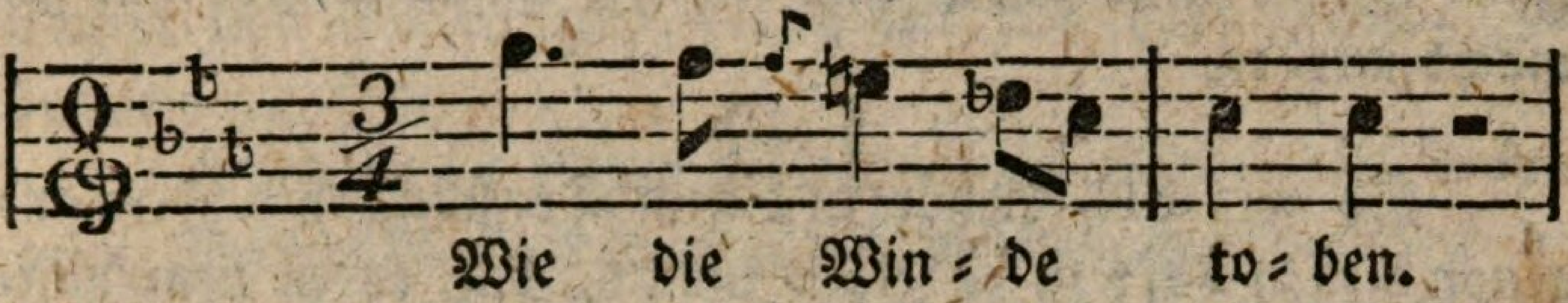
1) Jambiſch oder männlich, wenn ſie auf einen guten Taktheil fällt. Z. B.



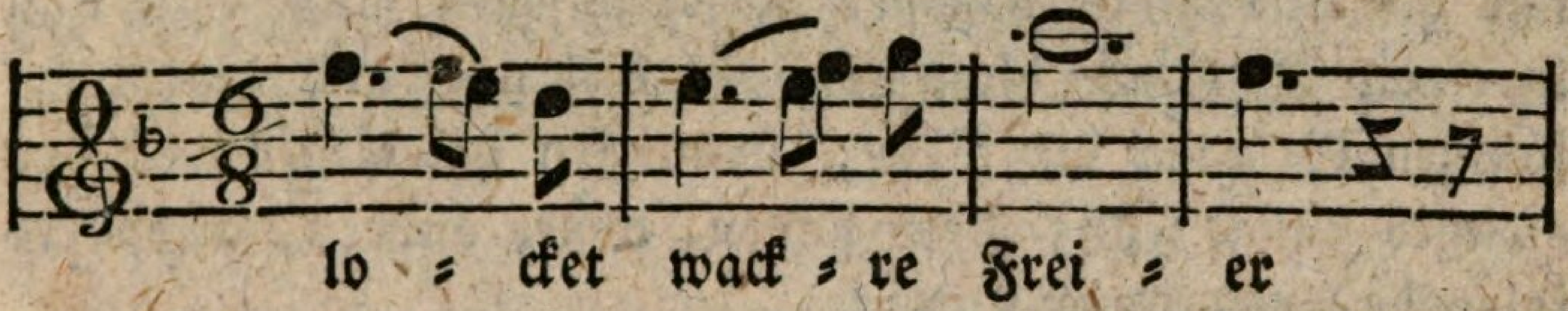
2) Trochäiſch oder weiblich, wenn ſie auf einen ſchlimmen Takttheil fällt. Z. B.




## §. 16.

Bei jeder vollkommnen Cadenz, ſowohl bei einem Hauptabſchnitte, als am Ende eines Tonſtücks, muß die männliche Cäſur gebraucht werden, und wenn im Geſange ein weiblicher Klangfuß den Reim endigt, ſo muß die letzte Sylbe dennoch auf einen guten Takttheil kommen. Z. B.




## §. 17.

Die weibliche Cäſur kann nur vorkommen:

1) Bei einer Cadenz am Ende eines Stücks,

a) in einigen Tanz=Kompoſitionen z. B. der Polonoise

b) in poſſierlichen Liedern. Z. B. Hurre, Hurre, Hurre.

c) in andern Stücken, die einen poſſierlichen Charak=ter haben.

2) In der Mitte

a) in mehrſtimmigen Singſtücken bei kleinern Einſchnit=ten, wo eine Stimme pauſirt, während die anderen fort=gehen, und ſo den Uebelſtand der Cäſur decken, wovon man in Chören und Fugen und andern vollſtimmigen Sachen häufige Beiſpiele findet.

b) Bei halben und unvollkommnen Cadenzen in einer jeden Kompoſition.

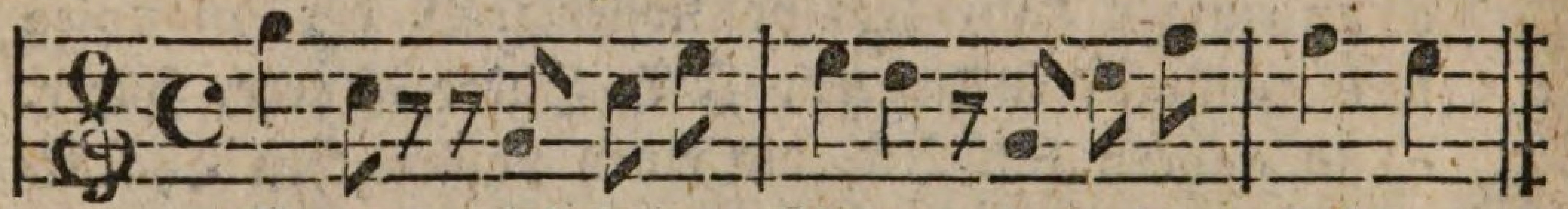
§. 18.

Im Tripeltakte, wo die Caͤſur auf den erſten Fuß oder Takttheil fallen muß, laͤßt man ſie auch wohl auf den zweiten fallen, beſonders bei kurzen Saͤtzen, die wiederholt werden. Daſſelbe geſchieht bei dem $\frac{4}{4}$ Takte. Solche Faͤlle muͤſſen aber durch eine richtige Caͤſur wieder gut gemacht werden.

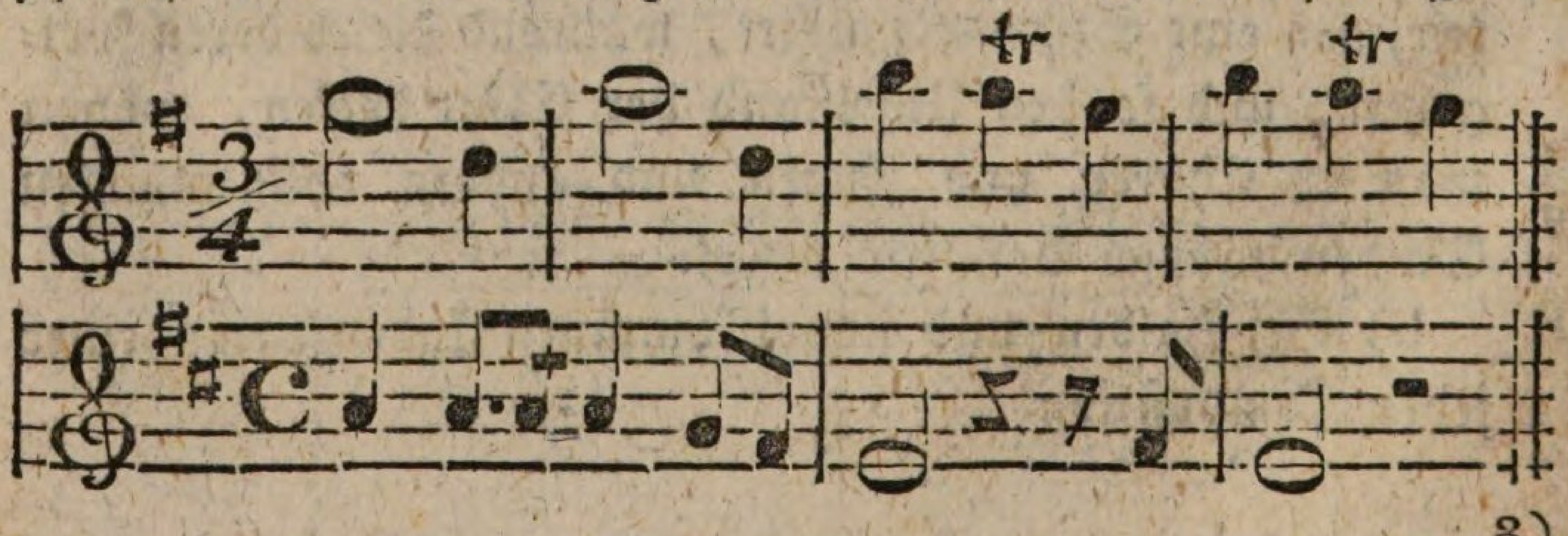
§. 19.

So wie das Gehoͤr in einem Tonſtuͤcke ſich den angenommenen Takt ſo zu eigen macht, daß es in dem ganzen Stuͤcke ihn beibehalten wiſſen will, eben ſo iſt es geneigt, immer den Rhythmus, wofuͤr es einmal eingenommen iſt, auf jedem Einſchnitte bemerken zu wollen, und der Komponiſt muß nie ohne vernuͤnftige Gruͤnde davon abweichen. Es iſt nicht moͤglich hier alle Gruͤnde, die ſich groͤßtentheils bloß auf ein natuͤrliches Gefuͤhl ſtuͤtzen, anzugeben, da deren ſehr viele ſeyn koͤnnen, und man es doch immer nur als Ausnahme von der Regel anſehen muß. Iſt nun in einem Tonſtuͤcke bloß vom Wohlklange und einem gefaͤlligen Geſange die Rede, ſo muͤſſen die Einſchnitte von gleicher Laͤnge ſeyn; doch finden, außer andern, beſonders folgende Ausnahmen ſtatt:

1) Wenn man einem oder einigen Worten, oder auch nur einigen Toͤnen einen beſondern Nachdruck geben will, wo man einen Abſchnitt von einem oder gar einem halben Takte machen kann. Z. B.




2) Wenn man einen Takt gewiſſermaßen als Echo einſchiebt, der mit dem vorigen Takte einerlei Melodie hat. Z. B.



3) Wenn ſtatt des Rhythmus von zwei Takten, zwei Einer, oder ſtatt des Rhythmus von vier Takten, zwei Zweier oder zwei Einer und ein Zweier genommen werden, um dem Ganzen die Einförmigkeit zu nehmen, und Mannigfaltigkeit zu befördern. Doch kann ſtatt des Vierers kein Einer und Dreier, wohl aber wie bei No. 2, ein Dreier und Einer, wo der Einer das Echo macht, gebraucht werden.

4) Wenn in einem Vierer einige Töne eines beſondern Ausdrucks halber gezogen werden und dadurch der Vierer zum Fünfer wird, was aber ſtets mit Vorſicht geſchehen muß.

5) Vor einer Cadenz mit einem Ruhepunkte, wo öfter ein Takt zu mehrerer Erregung der Aufmerkſamkeit eingeſchoben wird.

## §. 20.

Sonſt hat man auch Rhythmen von 5, 6, 7, 9, 16 bis 32 Takten, die aber durch ſchickliche Cäſuren in kleinere Glieder eingetheilt werden müſſen, wenn ſie nicht widrig klingen ſollen. Die Rhythmen von 5, 7 und 9 Takten entſtehen beſonders durch das im vorigen § unter No. 4 angegebene Zeichen einzelner Töne, beſonders im geſchwinden Takte.

## §. 21.

Bei einigen Tonſtücken und beſonders bei der Tanzmuſik, Angloisen, Menuetten u. ſ. w., herrſcht ein beſtimmter Rhythmus, den man nicht überſchreiten darf, wenn man nicht den ganzen Charakter des Stücks zerſtören will. Um ſich davon zu überzeugen, braucht man nur einige dieſer Stücke von einerlei Art mit einander zu vergleichen und man wird ſtets die größte Aehnlichkeit finden. Zugleich kann es nicht fehlen, daß man den eigenthümlichen Charakter des Rhythmus und ſelbſt des Metrums durch dieſe Vergleichung bei jeder Art der Tanzmuſik leicht bemerken und anzuwenden wiſſen wird, weshalb ich hier des Raums wegen keine Beiſpiele anführe. Bei andern Tonſtücken muß der Komponiſt den Rhythmus dem Affecte

gemäß anwenden, den er ausdrücken will. Dies läßt ſich aber nicht durch Regeln beſtimmen, ſondern es kommt auf das Genie des Komponiſten ſelbſt an. Im allgemeinen gebraucht man die kurzen Rhythmen zu zärtlichen, ſanften, flüchtigen, tändelnden und leichtfertigen Stücken; die langen Rhythmen aber zu nachdrücklichen, ernſthaften Empfindungen und zum pathetiſchen Ausdrucke.

§. 22.

Die Rythmen werden zuweilen ſo in einander geſchoben, daß der Schlußtakt des einen zugleich der Anfangstakt des andern Rhythmus iſt, welches dem Gehöre nicht unangenehm, ſondern vielmehr angenehm iſt, weil es beide Sätze genau verſchlungen in einem empfindet.

§. 23.

Am meiſten muß der Komponiſt bei Melodien, die auf einen Takt gemacht werden, aufmerkſam ſeyn, damit er nicht Rhythmen und Cäſuren anbringt, wo der Sinn des Textes keine verträgt, wodurch er den Sinn des Textes, ſtatt ihn durch die Muſik zu verſtärken, wohl gar ganz zerreißt. Dieſerhalb muß ſich der Komponiſt bei dergleichen Kompoſitionen mit dem Rythmus genau nach dem Texte richten.

§. 24.

Der Anfang eines Rhythmus iſt durchaus an keinen beſtimmten Takttheil gebunden, und der Rhythmus fängt nicht nur mit dem Niederſchlage, ſondern öfters auch mit ein, zwei oder drei Takttheilen, oder ein, zwei, drei, vier oder fünf Taktgliedern an, und man ſagt alsdann: der Rhythmus fängt im Auftakte an. Auch die Cäſuren in der Mitte eines Stücks ſind an keinen Takttheil gebunden. In Stücken von kurzen Rhythmen muß man jeden folgenden Rhythmus eben ſo anfangen, als den erſten; in längern Rhythmen kann man zuweilen die erſte Figur ändern. Es würde zu weitläufig ſeyn, alle mögliche Figuren der Rhythmen und ihrer Veränderungen anzuführen, und vielleicht auch unmöglich und zwecklos. Man darf, um über das Ge-

ſagte Beiſpiele zu bekommen, nur gute ältere und neuere Kompoſitionen ſtudiren, und man wird mit gehöriger Anwendung des eignen Genies bald ähnliche Sätze erfinden lernen.

---

## Drittes Capitel.

### Von der Melodie.

§. 1.

Schon im erſten Capitel §. 6 iſt im Allgemeinen erinnert, daß eine Melodie fließend ſeyn müſſe, und daß man in derſelben alle ſchwer zu treffende Intervalle, Sprünge und andere unharmoniſche Fortſchreitungen vermeiden müſſe. Wie dieſes geſchehen kann, ſoll in dieſem Capitel ſo kurz als möglich abgehandelt werden.

§. 2.

Durch eigene Erfahrung kann man ſich überzeugen, daß das Gehör bei dem Eintritte des folgenden Tons den vorhergehenden Ton noch empfindet, und daß dieſer mit jenem conſonirt oder diſſonirt; ja daß man ſogar öfter auf einen vorhergehenden Ton durchaus einen beſtimmten folgenden erwartet. Daher hat man bei Verfertigung der Melodie beſonders darauf zu merken:

1) welche Intervalle in der Melodie auf einander folgen müſſen,

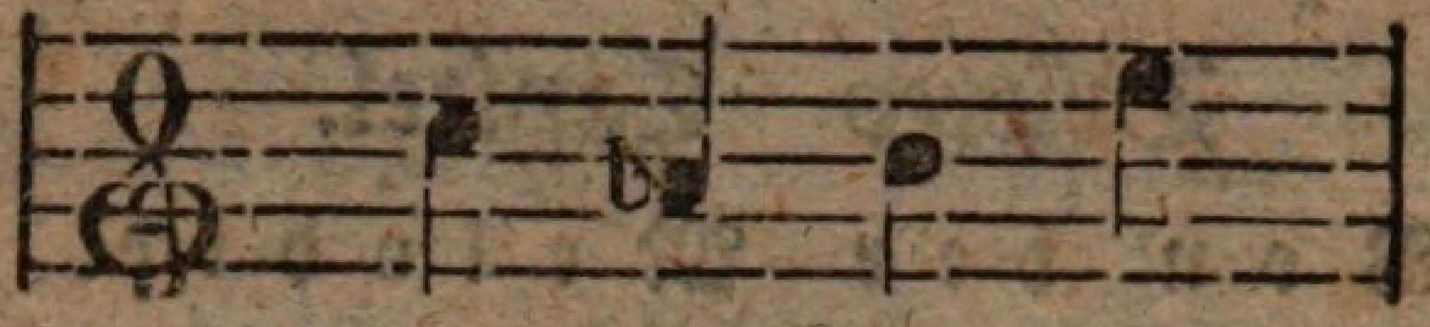
2) welche Intervalle in der Melodie vermieden oder nur unter gewiſſen Bedingungen gebraucht werden können.

§. 3.

Was den erſten Fall betrifft, ſo kann man alle Intervalle, die in dem Umfange der diatoniſchen Tonleiter liegen, ohne Bedenken in der Melodie gebrauchen, folglich die kleine und große Secunde, die kleine und große Sexte, die kleine und große Terz, die kleine und große Septime, die reine Quarte, reine Quinte und reine Octave, und auf die große Septime in dur ſowohl als in moll muß die Octave des Grundtons, ſowie auf die große Secunde in moll die Terz des Grundtons folgen.

§. 4.

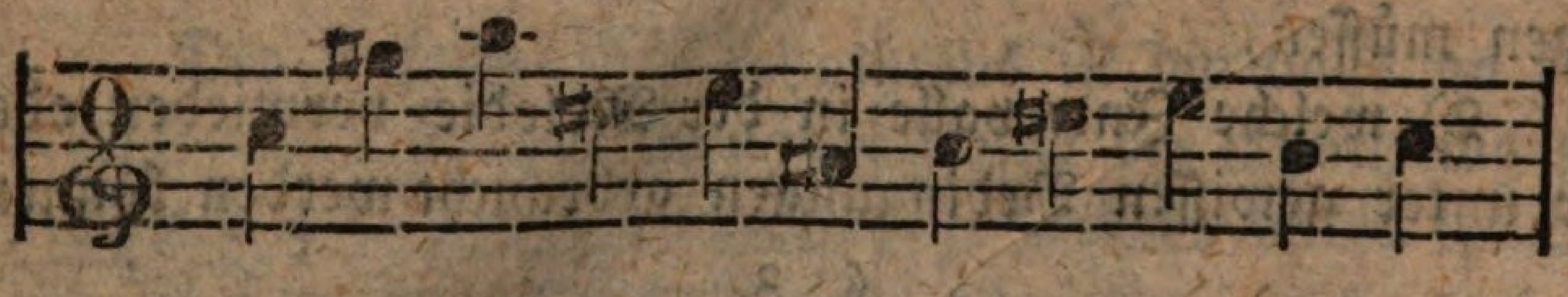
Im andern Falle können zwar auch verminderte und übermäßige Intervalle in der Melodie vorkommen. Z. B. die übermäßige Secunde von der kleinen Sexte zur großen Septime einer Molltonart



und wenn bei einer richtigen Modulation in entfernte Töne die Melodie durch ein übermäßiges Intervall einen Ton aufwärts in die Finalſaite der Tonart geht, wohin man ausgewichen; aber eben bei dieſen Ausweichungen in entfernte Töne muß man aufmerſam ſeyn, daß durch verminderte oder übermäßige Intervalle in der Melodie keine Härten entſtehen, wenn man nicht etwa in der freien Schreibart etwas beſonders Auffallendes dabei zum Zwecke hat. Dann muß man doch die leichter zu treffenden Intervalle den ſchwerern vorziehen, wenn man es nur irgend möglich machen kann, ohne ſeinen Zweck zu verfehlen.

§. 5.

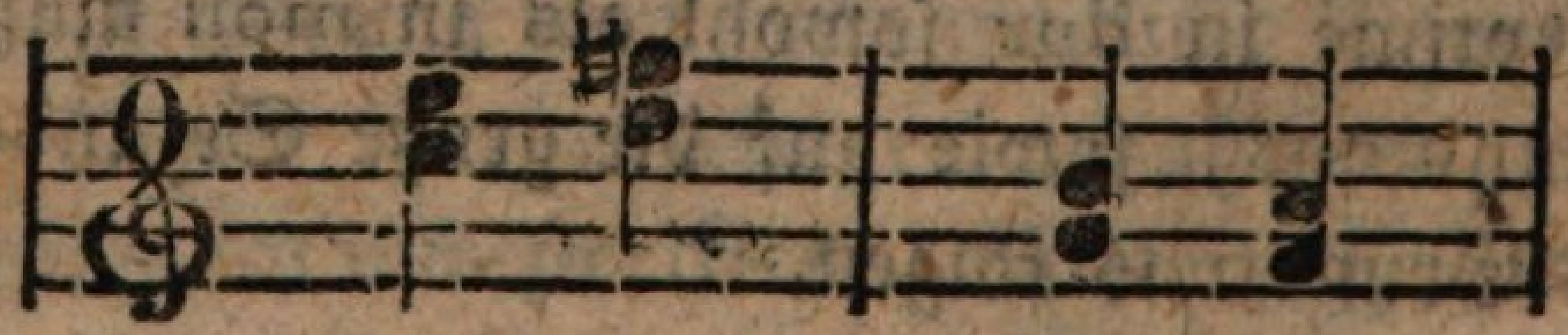
Wenn eine Melodie ſchon in ſich ſelbſt einigermaßen ihre Harmonie mit enthält, ſo werden die übermäßigen, oder verminderten Intervalle dem Gehöre nicht ſo widrig, weil man alsdann die ganze Harmonie zu hören glaubt.



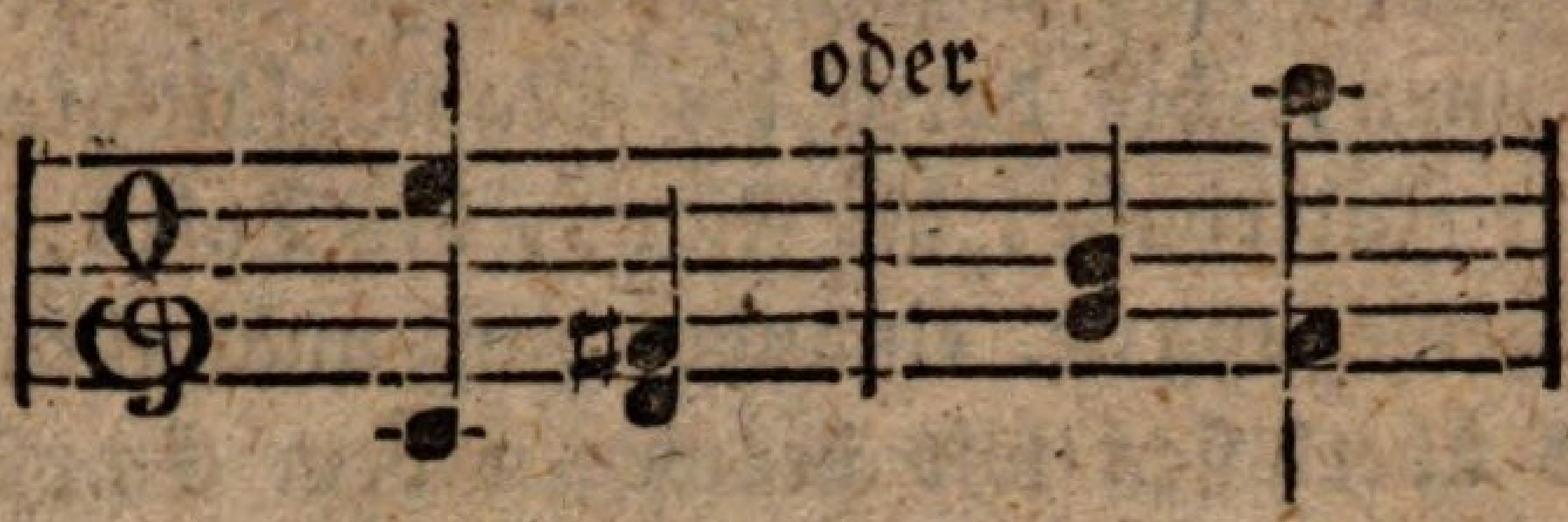
§. 6.

Zwei in gerader Bewegung über einander folgende große Terzen, welche man einen unharmoniſchen Querſtand nennt, müſſen in der Kompoſition vermieden werden. Z. B.

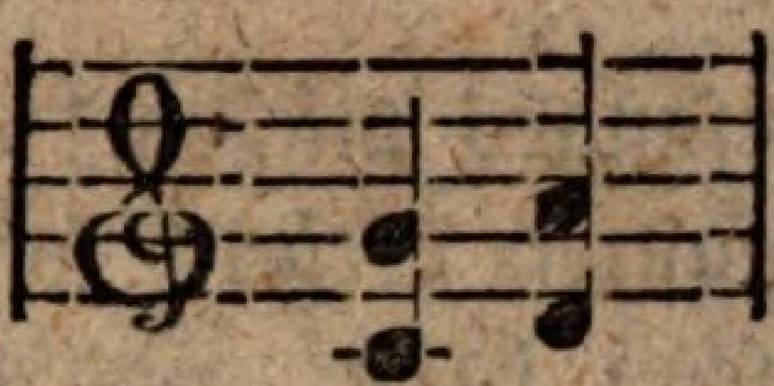
oder



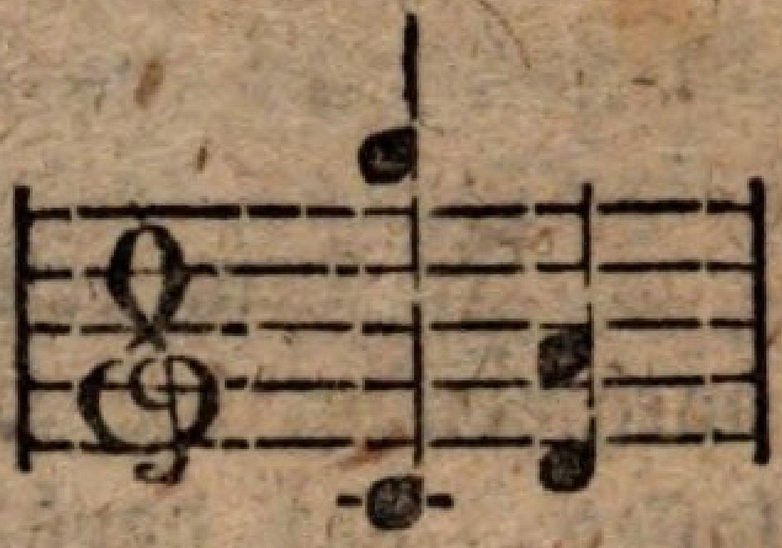
Dies geſchieht, wenn man die Terz ſo ſetzt, daß ſie gegen einander gehen können. Z. B.



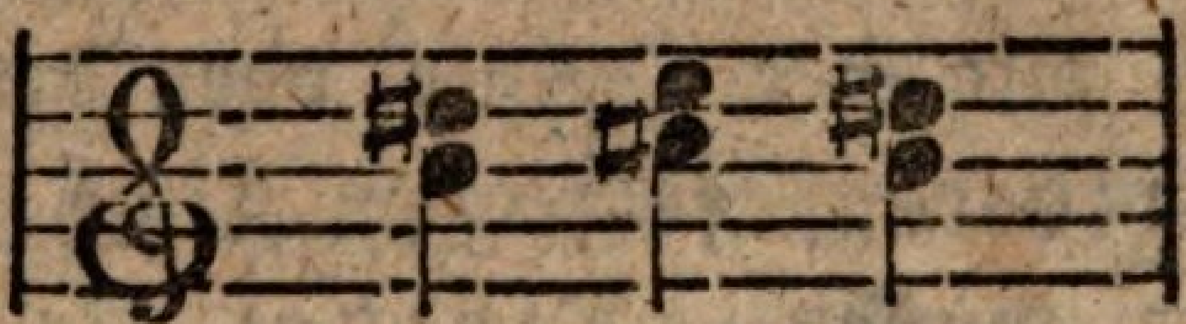

Auf eben dieſe Art werden auch zwei reine über einander in gerader Bewegung folgende Quinten verbeſſert. Z. B. für



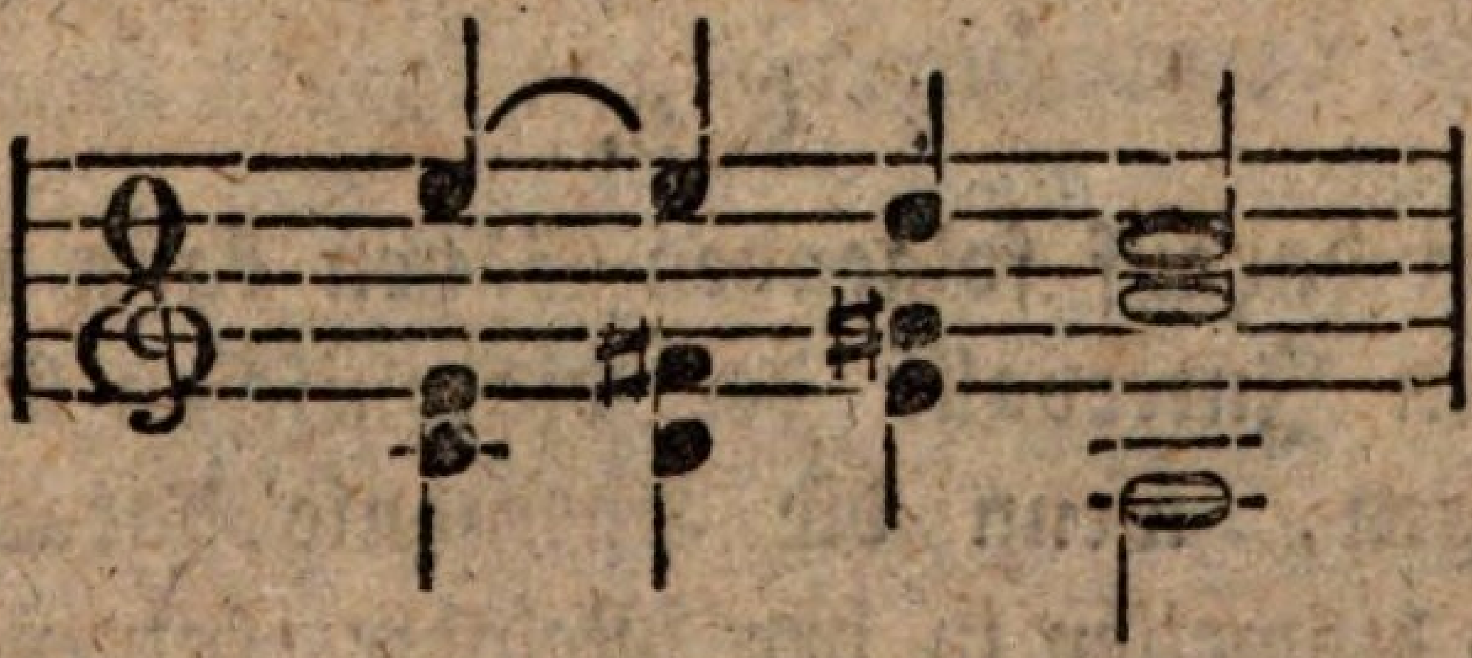
ſetzt man lieber



Doch können dieſe Terzen in zwei Stimmen hintereinander folgen, wenn ſie beide um einen halben Ton ſteigen oder fallen, z. B.



oder wenn eine über ihm ſtehende dritte Stimme Bindung hat. Z. B.



Wechſelt die große Terz mit der kleinen, ſo können zwei Terzen ſowohl auf= als abwärts in gerader Bewegung folgen.

§. 7.

Wie die verſchiedenen Intervalle verbunden werden müſſen, um eine fließende und dem Affecte des Tonſtücks entſprechende Melodie hervorzubringen, läßt ſich durch Regeln nicht beſtimmen; ſondern es kommt nur darauf an, daß man die Fehler in der Melodie und Harmonie zu ver=

meiden ſucht. Denn ſchränken wir den Umfang der Melodie wirklich nur auf eine Octave ein, ſo würde man deſſen ungeachtet eine unzählige Menge von Melodien verfertigen können, die durch die Mannigfaltigkeit der Verbindung der Intervalle, der Figur, des Takts, des Rhythmus, der Bewegung ꝛc. einander ganz unähnlich ſeyn müßten. Dies überlaſſen wir deswegen dem Empfindungsvermögen des Komponiſten und machen hier nur noch einige allgemeine Anmerkungen, die bei Einrichtung einer einfachen Melodie beobachtet werden müſſen.

§. 8.

In dem erſten Satze eines Geſanges müſſen die Töne nothwendig die Haupttonart des ganzen Stücks ſo fühlen laſſen, daß darüber kein Zweifel ſeyn kann, und deßwegen müſſen die erſten Töne aus dem Dreiklange dieſer Tonart genommen werden. Am vollkommenſten geſchieht dieſes, wenn man in der Octave des Grundtons anfängt. Man kann auch mit der Quinte oder der Terz anfangen, wo alsdann die darauf folgenden Töne die Haupttonart genau bezeichnen müſſen. Diejenige Melodie, welche die Haupttonart am deutlichſten angiebt, bleibt daher für den erſten Satz eines Tonſtücks die beſte.

§. 9.

In den darauf folgenden Sätzen kann man auch mit einem andern Intervalle der diatoniſchen Tonleiter einen Satz anfangen, wenn die Harmonie darauf leitet. Es können auch bisweilen in der Melodie Intervalle gebraucht werden, welche nicht in der diatoniſchen Tonleiter der Haupttonart liegen, und durch welche das Gehör in Abſicht der Tonart kurze Zeit in Ungewißheit gelaſſen oder wohl gar irre geleitet zu ſeyn ſcheint, ungeachtet man nicht wirklich aus der Tonart herausgeht. Das muß jedoch aus beſonderen Gründen und nicht zu häufig geſchehen.

§. 10.

Sonſt können auch alle Intervalle einer Melodie aus der diatoniſchen Tonleiter genommen ſeyn, ohne daß

ſie fließend und dem Gehöre angenehm iſt. Wenn man z. B. von der Octave zur Prime und von dieſer in die Octave ſecundenweiſe auf- oder abwärts ſteigen wollte, ſo würde man dieſes bald überdrüſſig werden; wogegen Octavenläufe, die ſtufen- und ſprungweiſe wiederholt werden, gefallen.

§. 11.

Wenn man in der Melodie das Intervall einer None gebrauchen will, ſo muß der unterſte Ton die Dominante ſeyn, und man kann ſie nur aufwärts geſchickt anwenden, wo ſie in der Melodie von großer Wirkung iſt. Die Fortſchreitung in die Decime, Undecime oder Terzdecime müſſen nur ſelten, und jedesmal in einerlei Harmonie mit der Prime gebraucht werden.

§. 12.

Bei Verfertigung einer Melodie muß der Komponiſt auch auf den Umfang und die beſondern Eigenheiten eines Inſtruments Rückſicht nehmen, damit er nicht etwas ſetzt, was auf dem Inſtrumente gar nicht ausführbar iſt, oder ſolche Melodien wählt, die der Natur des Inſtruments nicht angemeſſen ſind. Beſonders muß der Komponiſt bei Singekompoſitionen darauf ſehen, daß die Melodie mit der Declamation der Worte übereinſtimmt. Er darf daher auf Hauptworte und accentuirte Sylben nicht matte, nichts bedeutende Fortſchreitungen, und auf kurze Sylben und unbedeutende Worte nicht hervorſtechende Sprünge oder auffallende Fortſchreitungen machen. Demzufolge müſſen diejenigen Worte und Sylben, bei denen die Stimme bei der Declamation des Textes ſich hebt, auch in der Singekompoſition durch eine ſteigende Fortſchreitung, und diejenigen, bei denen die Stimme fällt, durch eine fallende Fortſchreitung in der Melodie bezeichnet werden. Dieſerhalb iſt dem Komponiſten, nebſt der gehörigen Einſicht in den Sinn des Textes, auch eine hinlängliche Kenntniß der poëtiſchen Metrik unentbehrlich. Zugleich muß er auch den Umfang und die beſondern Eigenheiten einer jeden Stimme, in Abſicht der Wirkung auf das Gefühl, zu beur-

theilen verſtehen, weil auch von dieſem letztern oft ſehr viel abhängt.

§. 13.

Endlich muß bei allen Kompoſitionen eine gewiſſe Gleichheit in den Fortſchreitungen beobachtet werden. Wenn nämlich in dem erſten Satze die Melodie ſtufenweiſe oder in kleinen Intervallen anhebt, ſo muß man nicht gleich Sätze mit ſpringenden Fortſchreitungen anbringen, wodurch die Melodie zerriſſen würde, ſondern dieſe ſpringenden Fortſchreitungen dürfen erſt im Laufe des Tonſtücks in der Melodie erſcheinen, um den ſteigenden Affect zu bezeichnen, wenn nicht bei Singekompoſitionen der Text durchaus Sprünge fordert.

---

## Viertes Capitel.

### Vom einfachen Contrapunkte.

§. 1.

Der Contrapunkt überhaupt beſteht in der Kunſt, zu einer gegebenen oder ſelbſt erdachten Melodie nach den Regeln der Harmonie noch eine oder mehrere Stimmen hinzuzuſetzen, deren jede eine Melodie hat. Sieht man nur auf die reine Harmonie und die Fortſchreitung der Stimmen unter einer gegebenen Melodie, ſo heißt er der einfache Contrapunkt, wozu die Grundregeln ſchon im erſten Theile dieſes Leitfadens zum Theil gegeben ſind. Werden aber die Melodien ſo eingerichtet, daß man ſie umkehren, d. h. die eine Stimme für die andere zur Melodie in die obere Stimme nehmen kann, ſo heißt er ein doppelter Contrapunkt.

§. 2.

Der einfache Contrapunkt wird gleich oder ſchlecht genannt, wenn die über einander geſetzten Melodien in einerlei Noten zu gleicher Zeit fortgehen, und alſo zu einer ganzen Taktnote im gegebenen Geſange (canto firmo) wieder eine ganze Taktnote, zu einer halben wieder eine halbe ꝛc. geſetzt wird.

Bunt oder ungleich wird der einfache Contrapunkt genannt,

1) wenn auf einen Schritt oder Takttheil zwei oder mehr Taktglieder oder kleinere Noten geſetzt werden, z.B. zwei Viertel gegen eine halbe oder zwei Achtel oder vier Sechzehntheile gegen ein Viertel;

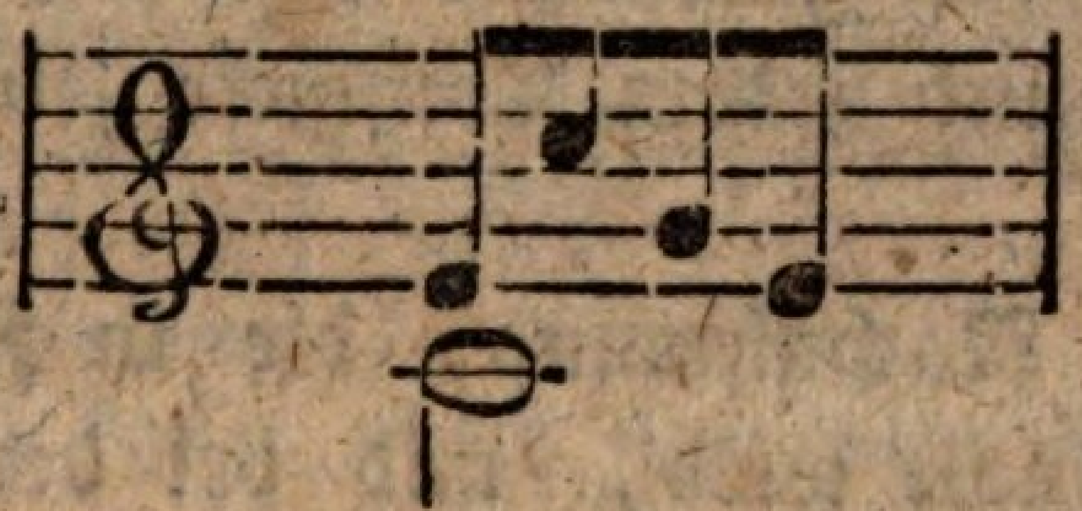
2) wenn zwei Stimmen in ungleichen Zeiten eintreten und zwar

a) ſo, daß die obere Stimme liegen bleibt, während die untere ſchon fortgeht, oder

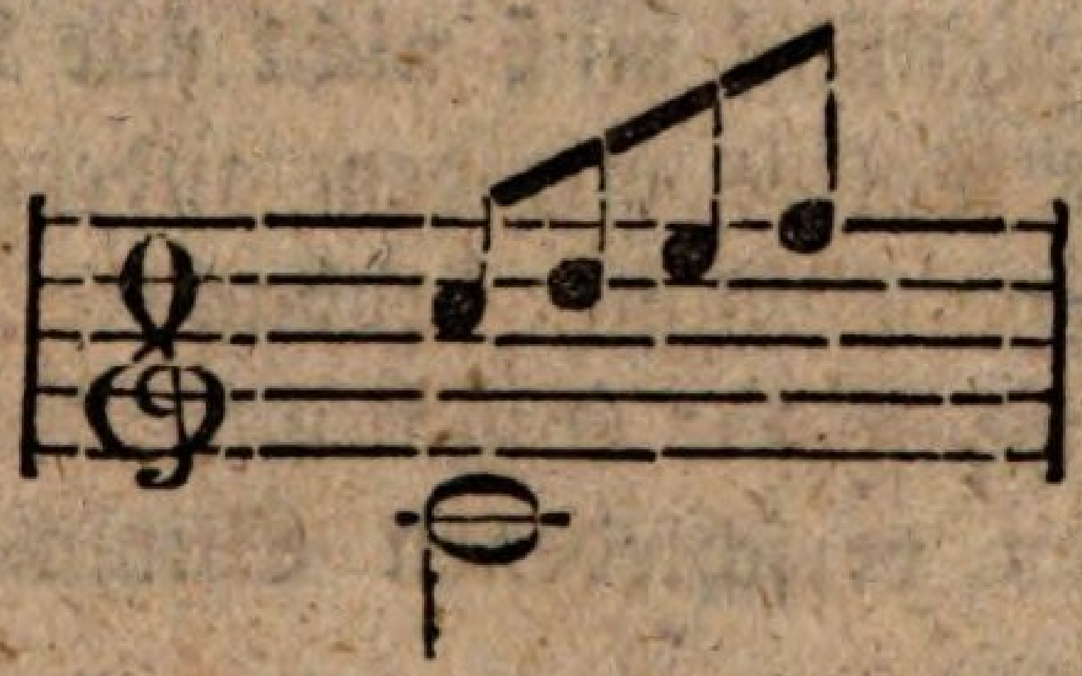
b) ſo, daß die untere Stimme liegen bleibt, während die obere ſchon fortſchreitet, in welchem letzten Falle man wechſelsweiſe Conſonanzen und Diſſonanzen zu hören bekommt.

§. 3.

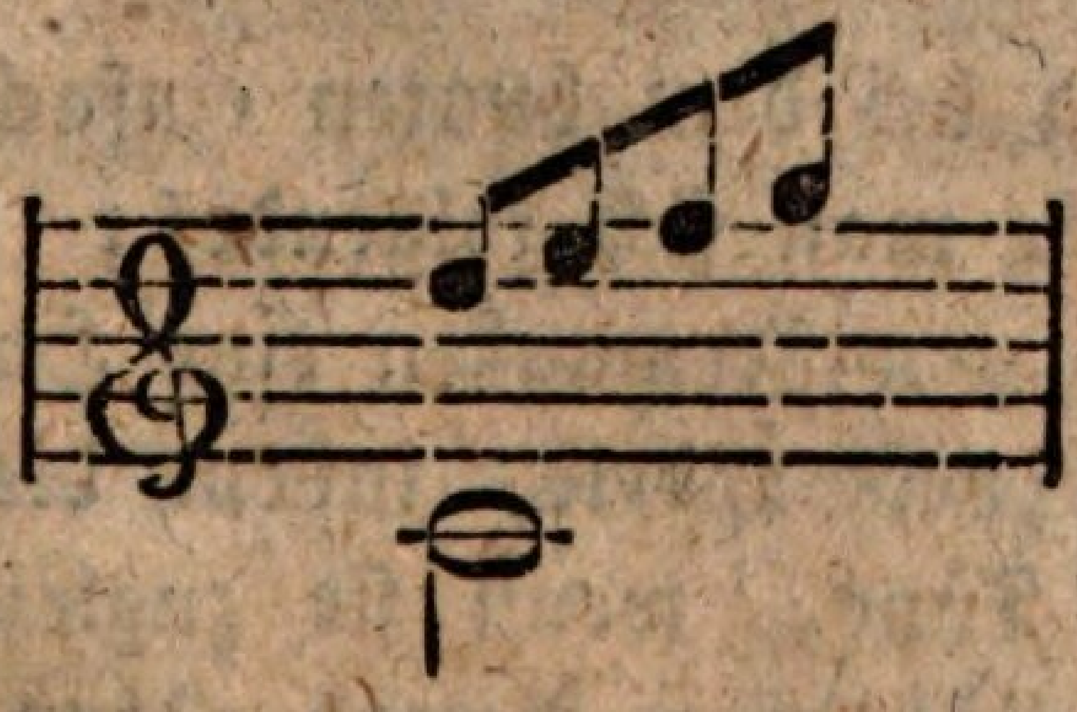
Dieſe mehrern Töne bei dem einfachen bunten Contrapunkte werden entweder aus der Harmonie der Hauptnoten ſelbſt genommen, welches wir die Brechung nennen. Z. B.



oder ſie liegen nicht in der Harmonie, ſondern wechſeln mit Tönen aus der Harmonie ab. Kommt alsdann die durchgehende Note nach der Hauptnote, ſo heißt das der reguläre Durchgang. Z. B.



kommt dagegen die durchgehende Note auf den Anfang des Takttheils oder des Schrittes, ſo iſt das ein irregulärer Durchgang. Z. B.



Man ſehe darüber die erſte Abtheilung des Leitfadens. Cap. 7. §. 7. 8. 9.

Hierbei iſt noch zu merken, daß, wenn bei den Verzierungen einer Stimme, beſonders bei Bindungen, die Schritte des Taktganges unſicher würden, man alsdann dieſe Schritte durch eine andere Stimme deutlich machen muß. Am beſten geſchieht dies durch den Baß oder Grundton, oder in vollſtimmigen Sachen durch ſchrittweiſe fortgehende Harmonie.

§. 4.

Die Verzierungen ſelbſt müſſen dem Charakter des Stücks angemeſſen ſeyn, und dürfen deswegen nicht zweckwidrig und willkührlich gewählt werden. So muß auch unter den Verzierungen ſelbſt in dem ganzen Tonſtücke eine gewiſſe Aehnlichkeit beobachtet werden, die man die Nachahmung nennt. Sie iſt von zweierlei Art.

1) Die freie Nachahmung, die in der Aehnlichkeit der Fortſchreitungen der Intervalle und der Verzierungen überhaupt beſteht, und jedem Tonſtücke ſeinen Charakter giebt.

2) Die ſtrenge Nachahmung, die in Fugen und fugirten Sachen gebraucht wird, und bei dem Kanon und der Fuge vorkommt.

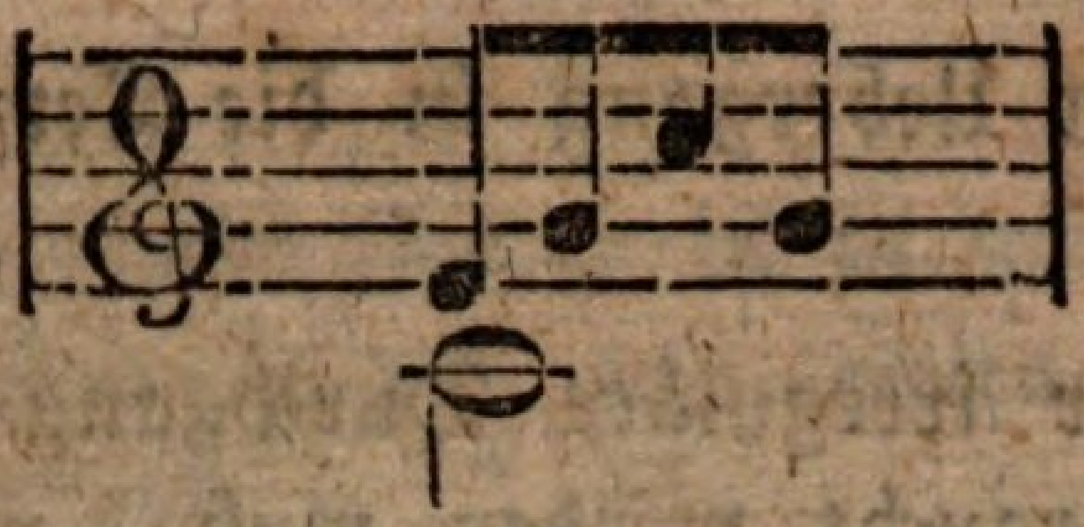
§. 5.

In der freien Nachahmung muß nicht nur Aehnlichkeit in den Figuren eines Taktes mit dem andern und in den Sätzen einer einzelnen Stimme beobachtet werden, ſondern es müſſen auch, wenn das Stück mehrſtimmig iſt, die Nachahmungen in den verſchiedenen Stimmen gegen einander angebracht werden.

§. 6.

Was die Berechnung bei dem bunten einfachen Contrapunkte betrifft, ſo merke man ſich folgendes:

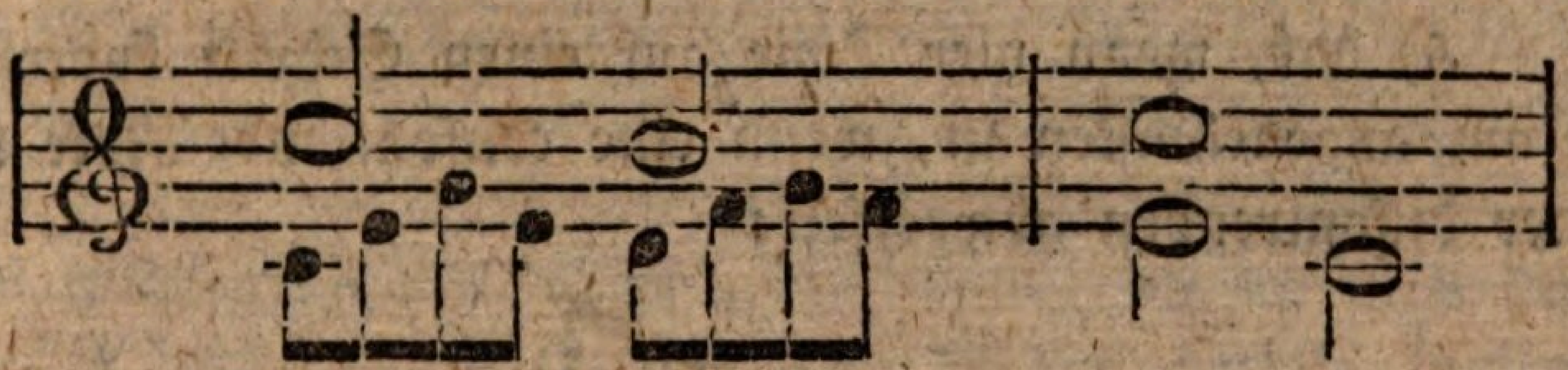
1) Es wird dadurch gewiſſermaaßen eine Hauptſtimme in mehrere Stimmen verwandelt, indem die hintereinander anzuſchlagenden Töne, wenn ſie zugleich angeſchlagen würden, einen vollſtändigen Accord gäben. Z. B.



2) Es müſſen aus dem Accorde nur diejenigen Intervalle angeſchlagen werden, die zu der Harmonie durchaus nöthig ſind. Die Terz kann am wenigſten fehlen, und Quinten können im Dreiklange nicht gut in die obere Stimme kommen.

3) Die Terzen und Sexten müſſen ſo viel als möglich in die obere Stimme gegen den Baß geſetzt werden. Die Octave iſt zuläſſig, wenn die gebrochenen Noten ſich vierſtimmig zuhören.

4) Die Brechung kann nicht nur im Discante, ſondern auch im Baſſe angebracht werden. Z. B.



5) Man kann nicht nur zwei Noten gegen eine ſetzen, ſondern auch drei und vier, in welchem Falle aber der Satz fünfſtimmig behandelt werden muß.

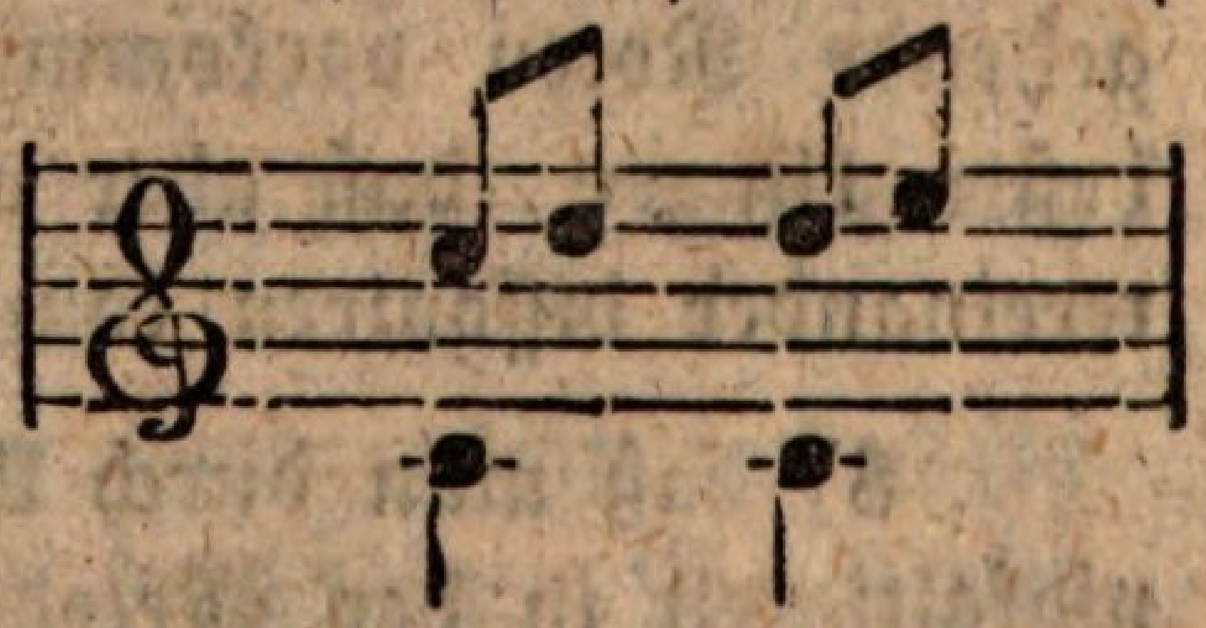
6) Im mehrſtimmigen Satze kann man die Brechung in den verſchiedenen Stimmen abwechſeln laſſen.

Durch die Brechung können viele angenehme Abwechſelungen in der Melodie bewirkt werden, wenn man die Hauptſätze umkehrt, weswegen ich Anfängern dieſe Uebung empfehlen kann.

## §. 7.

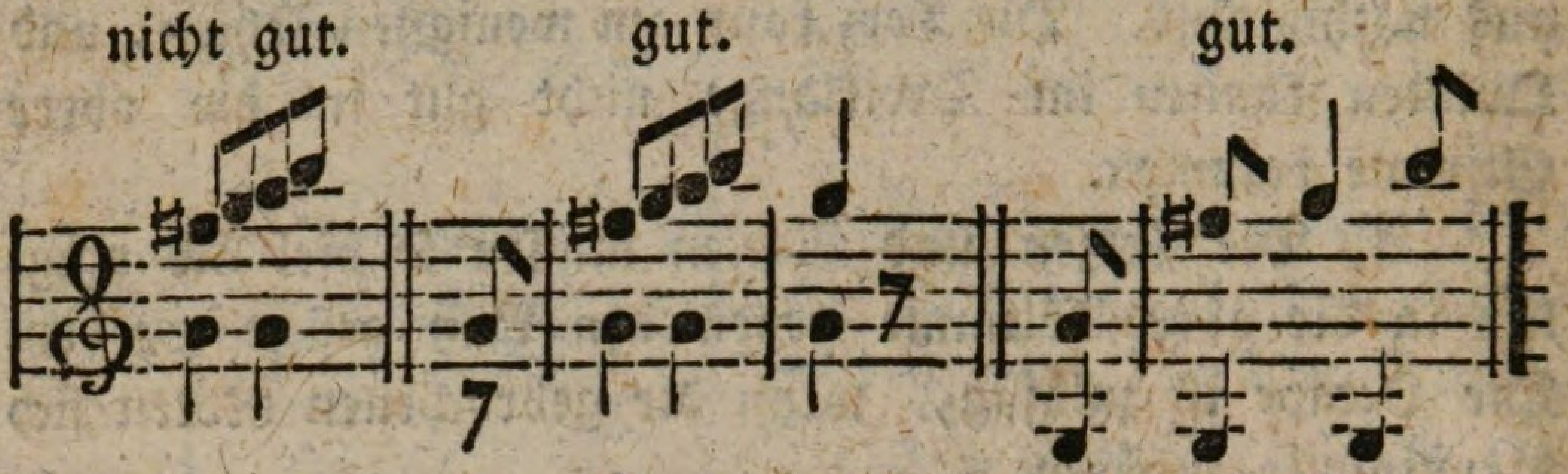
Vom regulären und irregulären Durchgange merke man:

1) Daß dabei diſſonirende Töne ſind, die, wenn zwei Noten gegen eine ſtehen, entweder auf die erſte oder auf die zweite Hälfte fallen. Z. B.



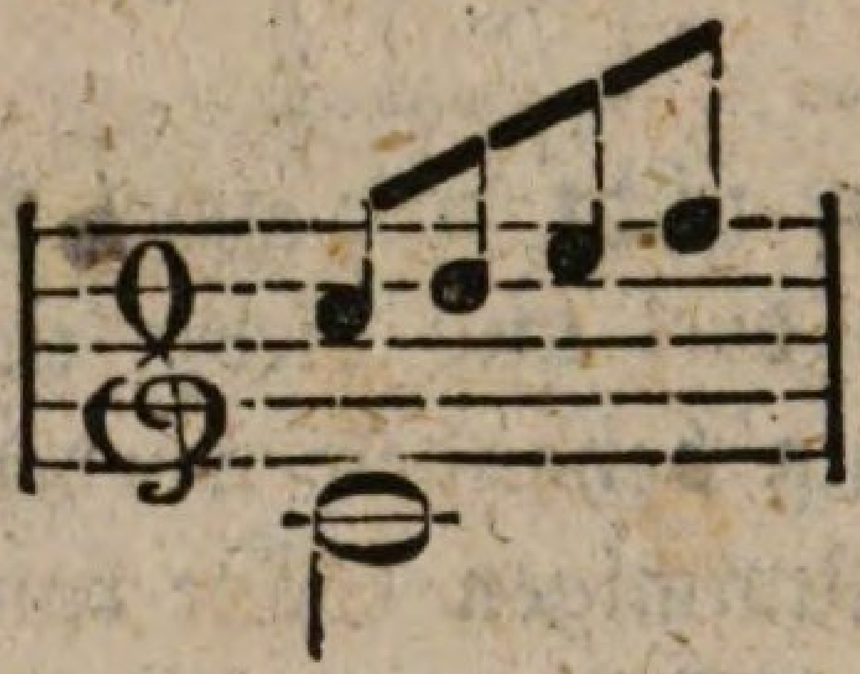
2) Daß der Uebergang in die Terz eines Tons am gefälligſten iſt.

3) Daß der irreguläre Durchgang nie zu Anfange eines Stücks gebraucht werden muß, und daß man erſt eine conſonirende Note vorher hören laſſen muß. Z. B.

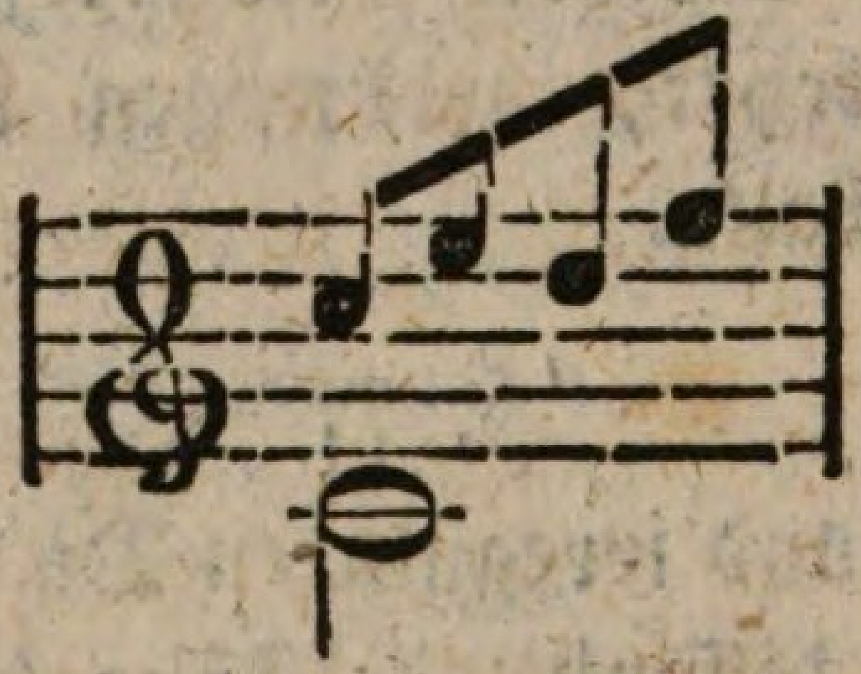



4) Daß der reguläre Durchgang mit dem irregulären in einem Satze abwechſeln könne;

5) daß, wenn vier Töne auf einen Schritt kommen, es am angenehmſten iſt, wenn eine conſonirende Note mit einer diſſonirenden abwechſelt;



6) daß auch zwei diſſonirende Noten ſtufenweiſe im Durchgange vorkommen können. Z. B.



7) Daß, wenn in mehreren Stimmen zugleich durchgehende Noten vorkommen, die Terzen und Sexten am beſten klingen, daß aber auch oft drei bis vier Noten hintereinander diſſoniren können;

8) daß man durch Umkehrung der Durchgänge Mannigfaltigkeit in der Melodie bekommt.

§. 8.

Vom ungleichen Gange iſt zu merken,

1) daß die eine Stimme von zweien entweder zurück⸗bleibt, oder zuvorkommt.

2) daß allemal eine conſonirende Harmonie zum Grunde liegt, d. h. wenn die Stimmen zugleich fortgingen, ſo würden die übereinander ſtehenden Intervalle conſoniren.

3) daß man ſich hüten muß, daß bei ſprungweiſem Fortrücken der Satz nicht octaven⸗ oder quintenweiſe klingt.

§. 9.

Der einfache Contrapunkt kann übrigens zwei⸗, drei⸗, vier⸗, fünf⸗ und mehrſtimmig ſeyn, d. h. man kann zu einem gegebenen oder ſelbſterfundenen Baſſe einen Diskant, oder zu einem Diskante einen Baß, oder zu beiden ein, zwei oder mehr Mittelſtimmen ſetzen. Alle dieſe verſchie⸗denen Arten haben ihren Grund in dem vierſtimmigen Satze. Wir dürfen daher nur die beſondern Eigenheiten eines jeden einzelnen Satzes betrachten, da die Grundre⸗geln des vier⸗ und mehrſtimmigen Satzes bereits in dem vorhergehenden Capitel gezeigt worden ſind.

§. 10.

Was den zweiſtimmigen Satz betrifft, ſo unterſchei⸗det man dabei:

1) das eigentliche Duetto, ohne weitere Nebenſtim⸗men,

2) das Solo mit Begleitung einer Grundſtimme,

3) das Singeduett mit Begleitung einiger Neben⸗ſtimmen.

Anm. So können auch zwei Saiten⸗ oder Blaſeinſtrumente gegen einander ein Duetto mit Begleitung einiger Nebenſtimmen machen, was aber gewöhnlich nach der Anzahl ſämmtlicher Stimmen benannt wird.

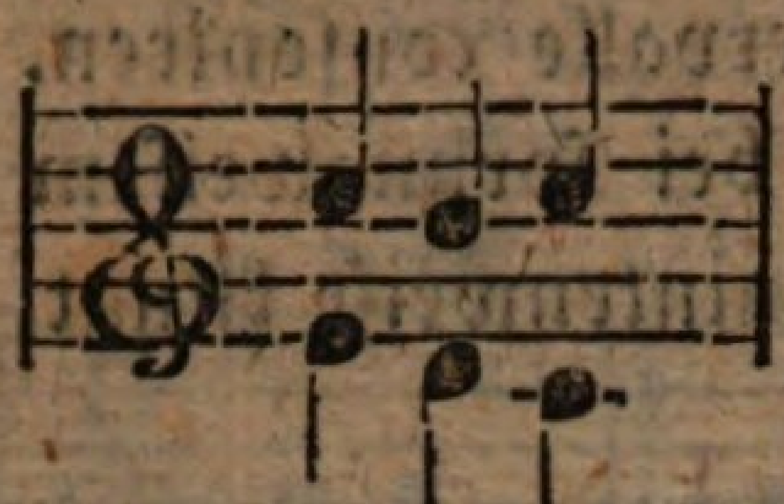
§. 11.

Bei dem eigentlichen Duette ohne Nebenſtimmen hat man folgende Regeln zu beobachten:

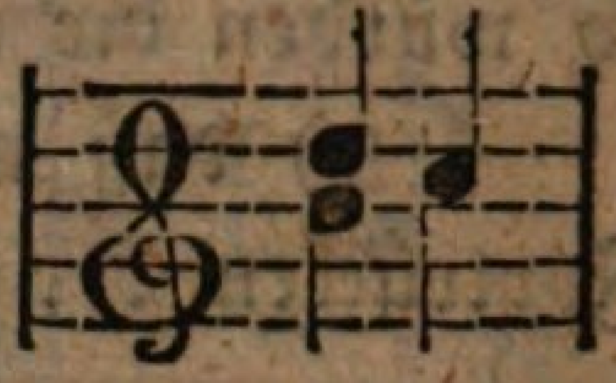
1) Die tiefere Stimme muß darin nicht baßmäßig gehen, ſondern mit der höhern im beſtändigen Wettſtreite

ſeyn. Läßt man die tiefere Stimme zuweilen Baßpaſſagen machen, ſo muß der Satz ſo eingerichtet werden, daß die höhere Stimme durch die Umkehrung denſelben Satz nachmachen kann.

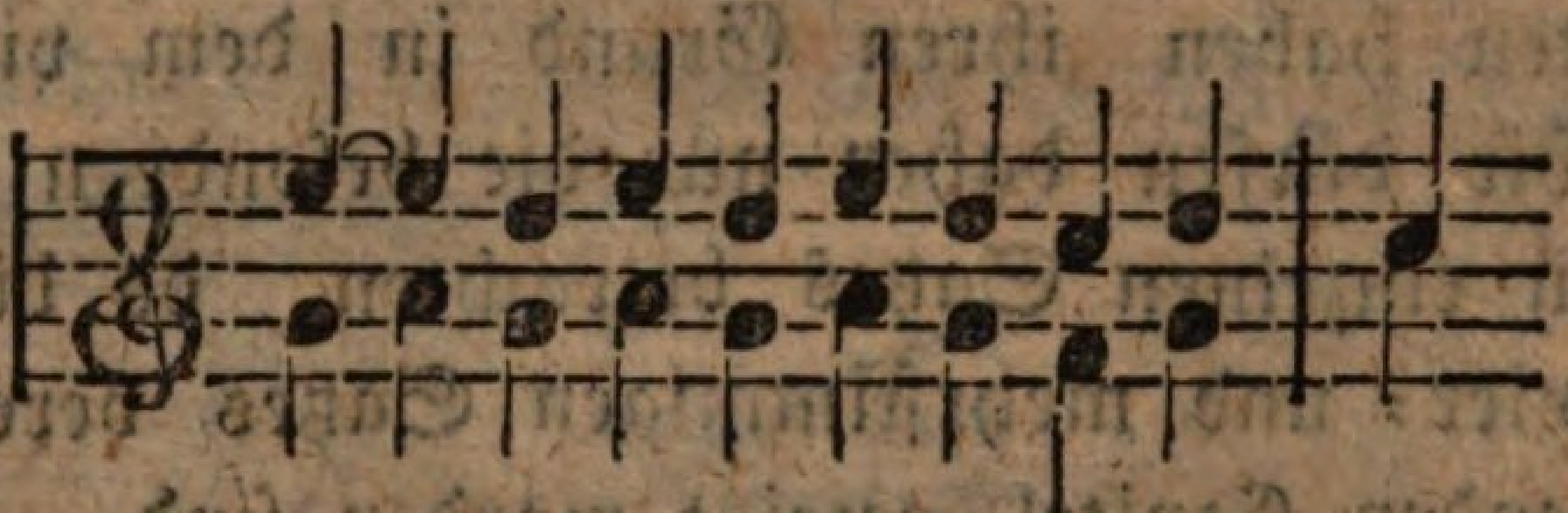
2) Die vorletzte Note eines Schluſſes muß nicht baßmäßig cadenziren, ſondern entweder mit der großen Sexte



oder mit der kleinen Terz



Nur in einem Duette für eine Diskant- und Baßſtimme kann man eine baßmäßige Cadenz zulaſſen. Wollte man die Cadenz durch die Quinte machen, ſo würde durch den Triller auf der vorletzten Note, wenn ihn beide Stimmen machten, unerträgliche Quinten entſtehen. Z. B.



3) Bei einem vollkommnen Tonſchluſſe muß die letzte Note in die Octave oder den Einklang zuſammen gehen. Nur Trompeten und Hörner können in der Terz und Sexte aushalten.

4) Man kann bei dem Duette ganze Reihen von Terzen und Sexten hintereinander ſetzen, wogegen man mit der Octave oder dem Einklange in Theſi vorſichtig ſeyn muß, damit der Satz nicht zu leer werde.

5) Bindungen und Nachahmungen ſind beſonders bei dieſem Duette von großer Wichtigkeit, indem ſie dem Satze erſt ſeine Zierde geben. Auch muß man die Gegenbewegung, ſo viel als möglich iſt, beobachten.

§. 12.

Bei dem Singduette mit Begleitung iſt zu merken:

1) daß, wenn es von zwei gleichen Stimmen, z. B. von zwei Diskant- oder zwei Tenorſtimmen geſungen werden ſoll, die beiden Stimmen immer nahe bei einan-

der bleiben, wenigſtens nicht gern den Umfang einer Octave gegen einander überſchreiten müſſen.

2) Die zweite Stimme muß nicht baßmäßig gehen.

3) Das Intervall der Quarte darf nicht mehrmals hintereinander kommen, und man kann es ganz vermeiden, ausgenommen in kurzen Bindungen.

4) Bei ungleichen Stimmen, z. B. einer Diskant- und Tenor- oder einer Alt- und Baßſtimme, können die Stimmen etwas weit aus einander kommen, aber die Räume werden alsdann durch die hinzukommenden Inſtrumente bedeckt.

5) Bei vollkommnen Tonſchlüſſen müſſen beide Stimmen in die Octave oder den Einklang zuſammen treten.

§. 13.

Was das Solo mit dem Generalbaſſe betrifft, ſo iſt zu merken:

1) daß man darin nicht nur duettmäßige Nachahmungen im Baſſe anbringen kann, ſondern daß man auch den Baß nach einem angenommenen beſtimmten Metrum durcharbeiten kann.

2) Daß man nicht ſo genau an eine gewiſſe Entfernung der beiden Stimmen gebunden iſt, weil das Accompagnement mit dem Fortepiano, das durchaus zu dieſer Art des zweiſtimmigen Satzes gehört, die Abſtände zwiſchen den beiden Stimmen ausfüllt.

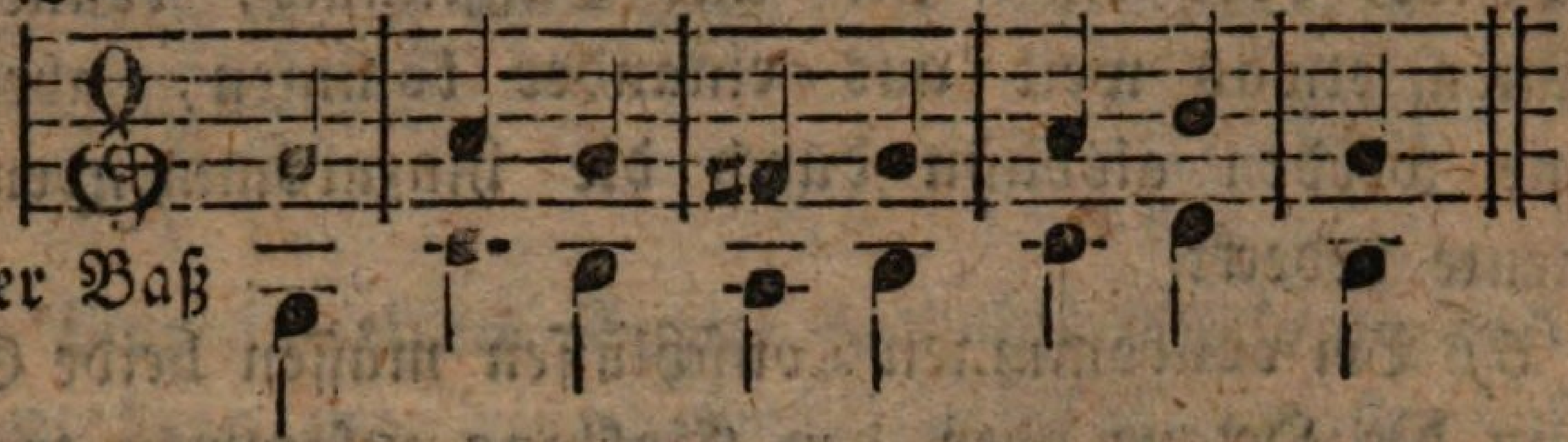
§. 14.

Ehe ſich der Anfänger an dieſe drei Arten des zweiſtimmgen Satzes wagt, iſt es nöthig, daß er erſt ſich übt, zu einem Diskante einen Baß und zu einem Baſſe einen Diskant nebſt einer, zwei und mehrerer Mittelſtimmen zu ſetzen. Wegen Mangel an Raume führe ich nur bei dem einfachen zweiſtimmigen Contrapunkte einige Exempel auf, die dann zum Theil drei- und mehrſtimmig gemacht werden können, wenn die Regeln der Harmonie, die ſchon gelehrt worden ſind, beobachtet werden.

§. 15.

Zu einem Discante können ſowohl verſchiedene Bäſſe, als zu einem Baſſe verſchiedene Discantmelodien gemacht werden, wovon aber doch die eine beſſer als die andere ſeyn kann. Folgendes Exempel, wo zu einem Discante verſchiedene Bäſſe geſetzt ſind, die alle conſoniren, wird dies anſchaulich machen.

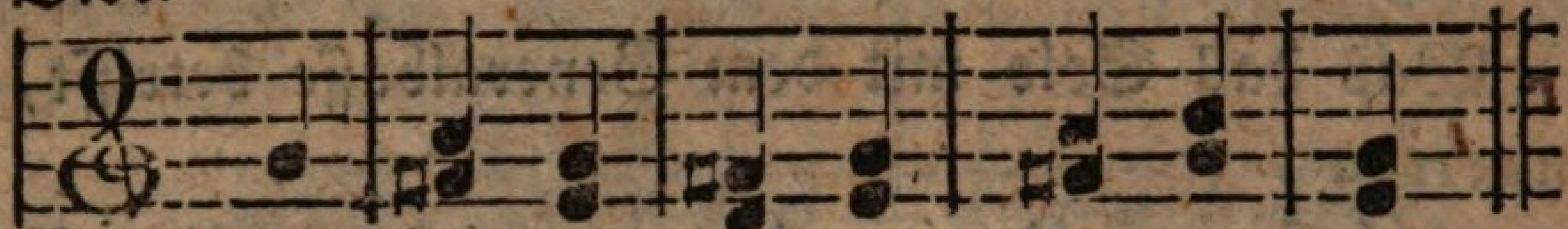
Disc.

1. 

1ſter Baß

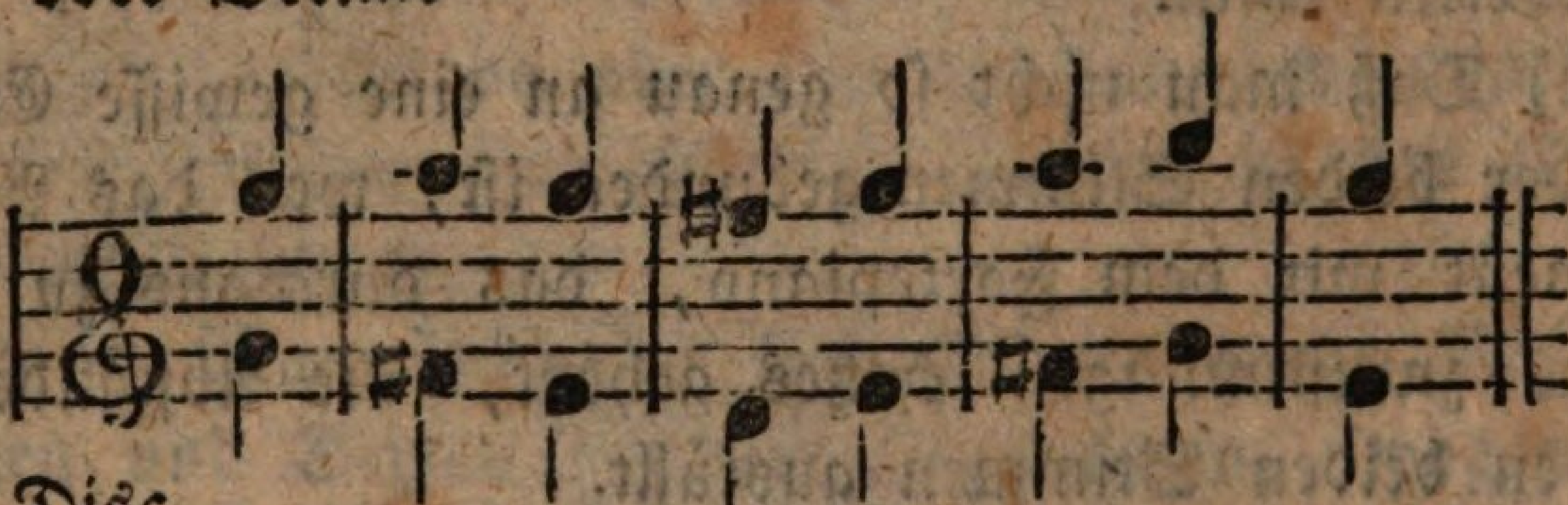
Der Baß iſt wegen der Sexte zu jung, aber bei dem Duette recht gut zu gebrauchen.

Disc.

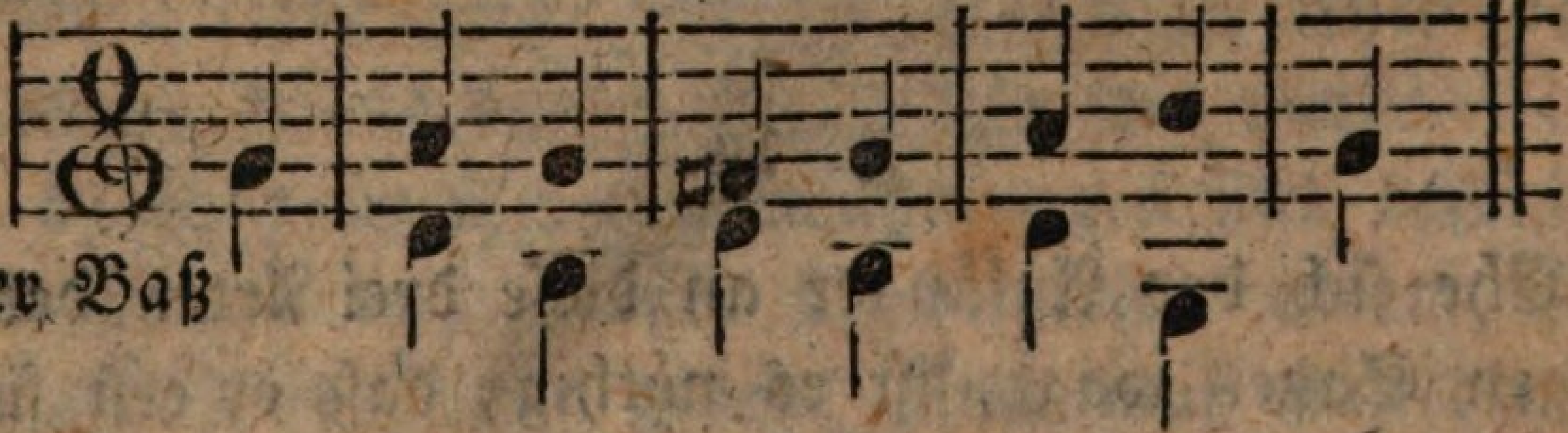
2. 

2ter Baß wie der vorige wegen der Terze zu jung aber auch im Duette anwendbar.

oder Decime

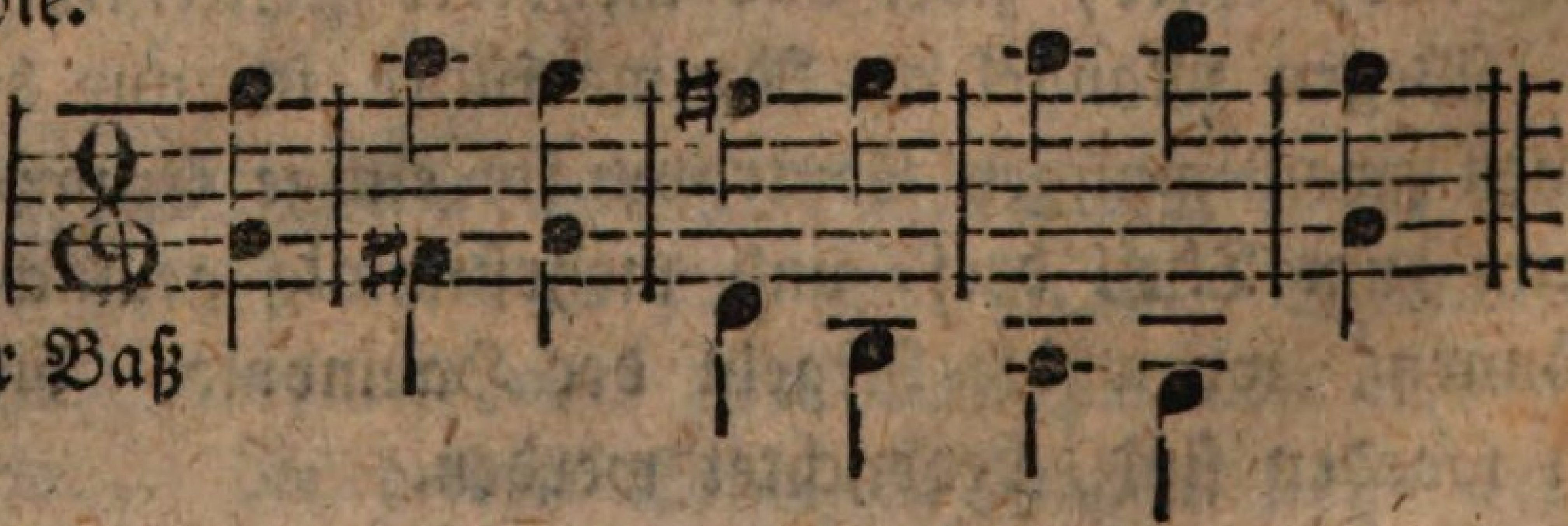


Disc.

3. 

3ter Baß

Hier fehlet wegen des d h dem Baſſe die gehörige Melodie.

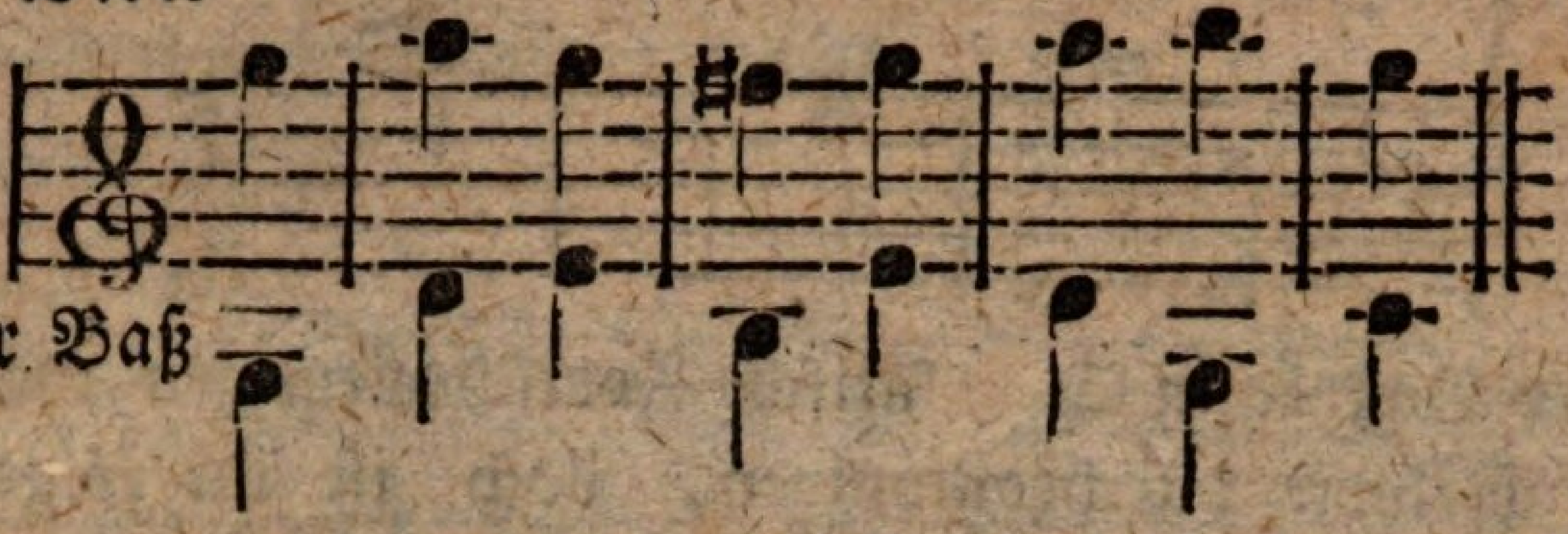
4. 

4ter Baß

Hier fehlt es in den beiden Schlußnoten an Abwechſelung der Harmonie.

Disc.

5ter Baß

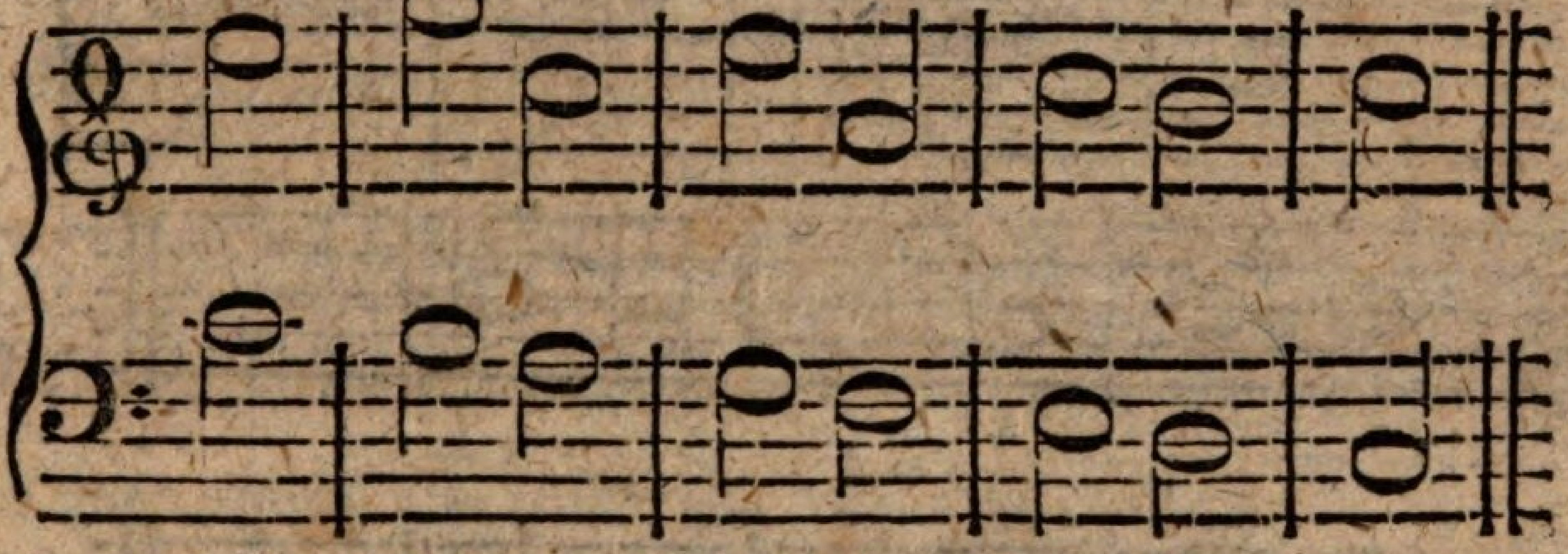


wo die vorherigen Fehler vermieden ſind.

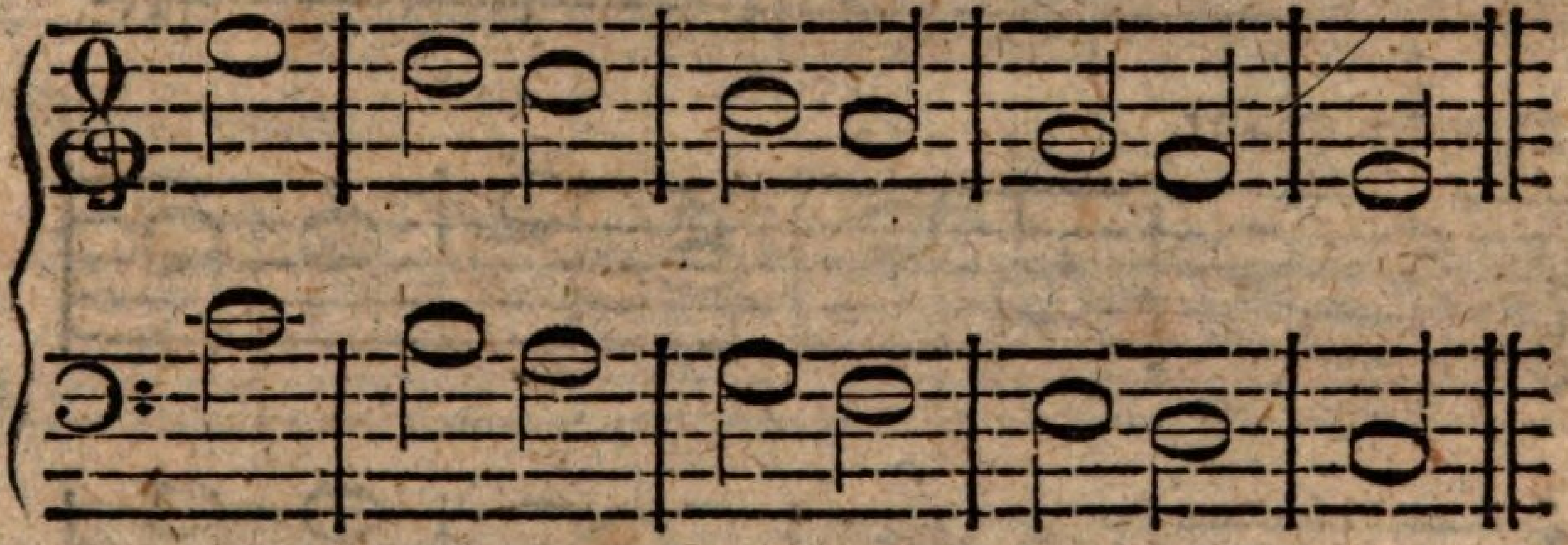
## §. 16.

In folgenden Exempeln werden zu einem Baſſe verſchiedene Diskantmelodien gemacht, die alle conſoniren.

1ſte Diſcantmelodie.



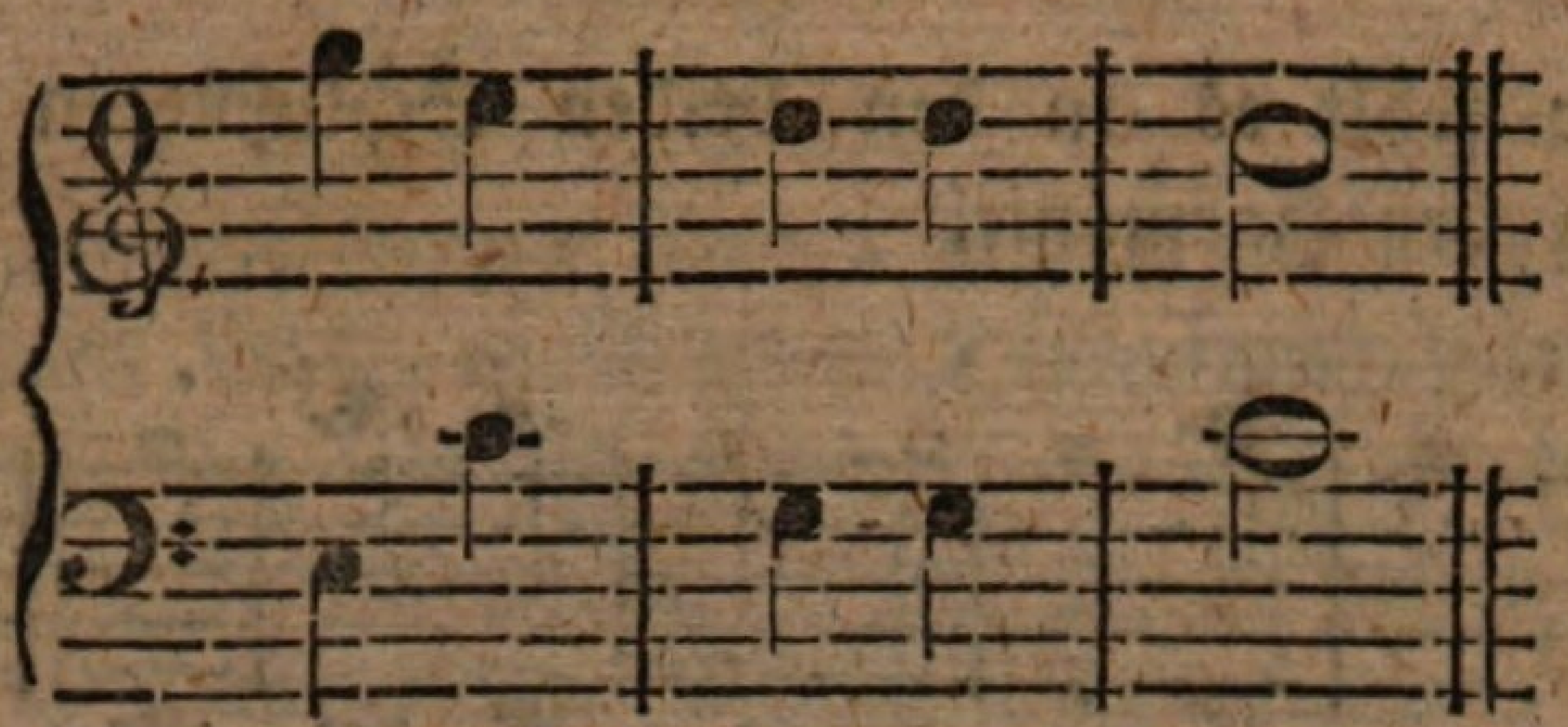
2te Diſcantmelodie.



Im erſten Diskante wechſeln Terzen und Sexten gegen den Baß, und er iſt gut, im zweiten ſind nur Terzen, und er paßt zu einem Duette und Solo.

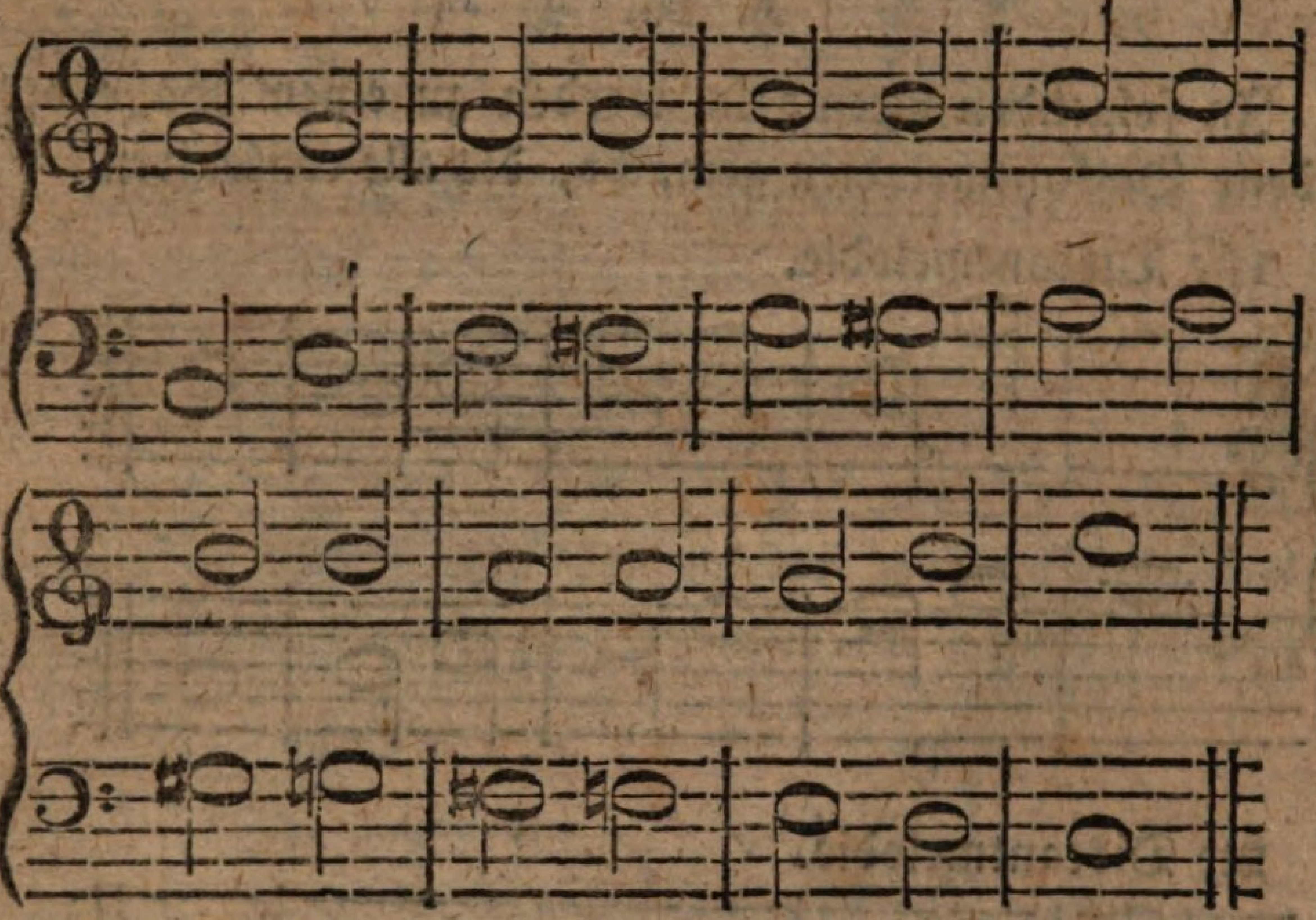
Mehrſtimmig können beide Melodien gebraucht werden, wenn die Mittelſtimmen ihre gehörigen Fortſchreitungen machen.

In folgendem Exempel kommt eine Quinte und Octave vor.

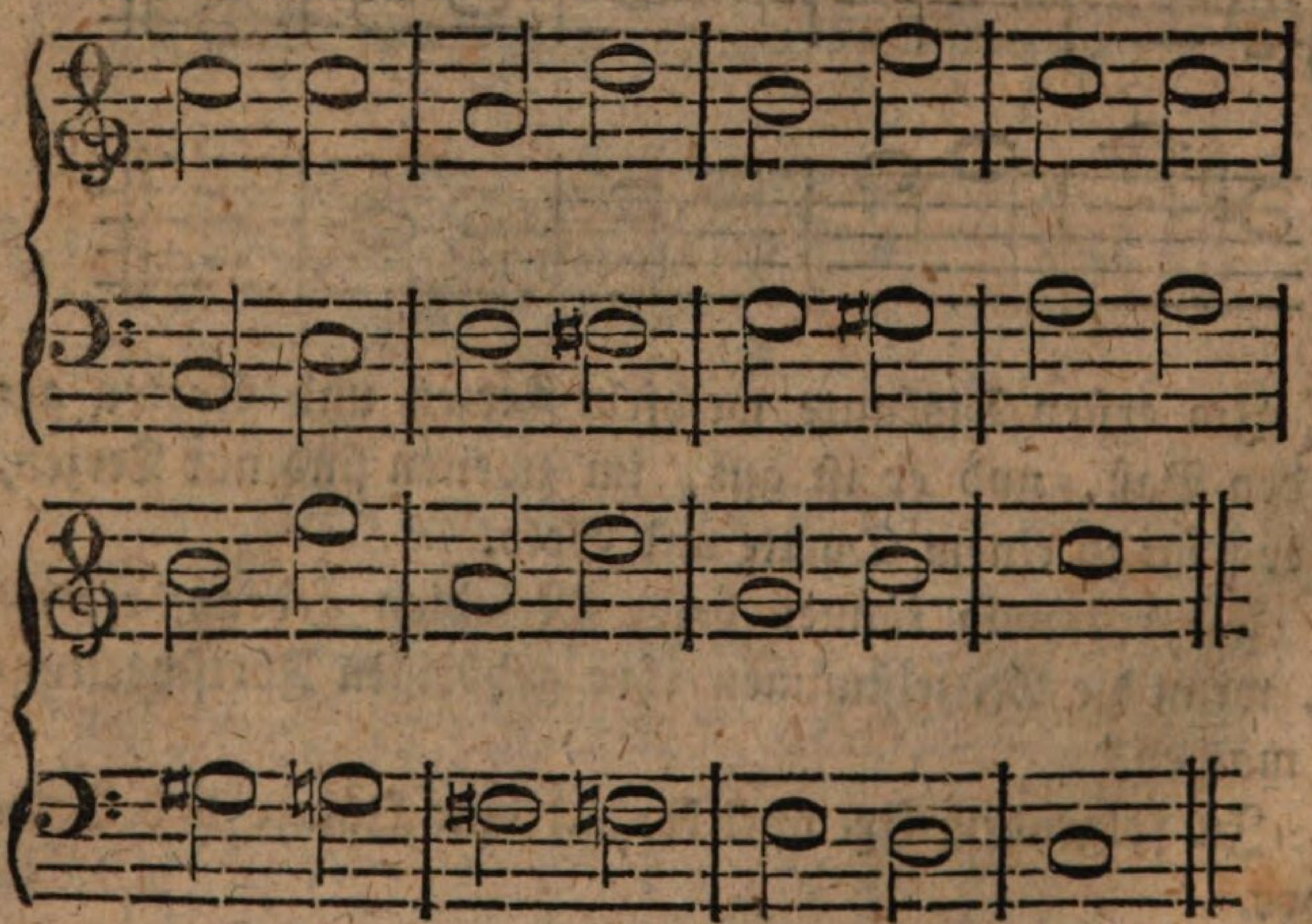


Der Baß kann chromatiſche Fortſchreitungen machen, und die Melodie durchconſoniren, doch iſt im folgenden Exempel die zweite Melodie beſſer als die erſte.

1ſter Diskant.



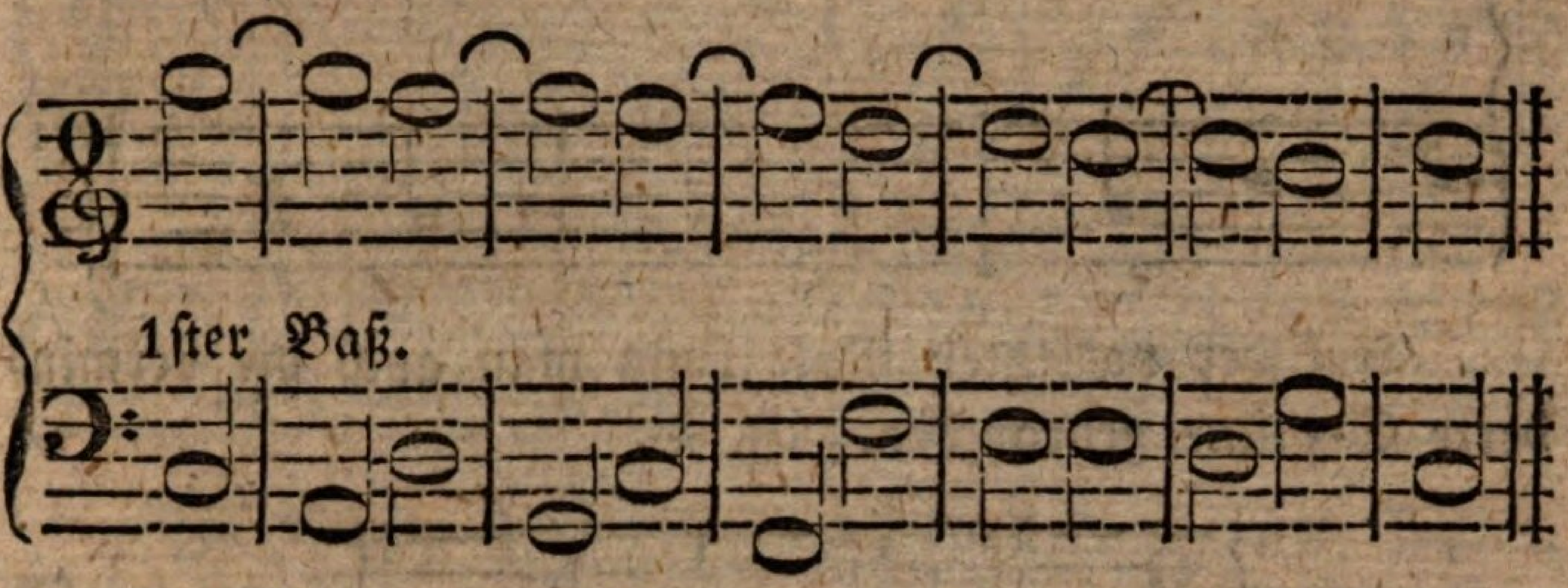
2ter Diskant.



§. 17.

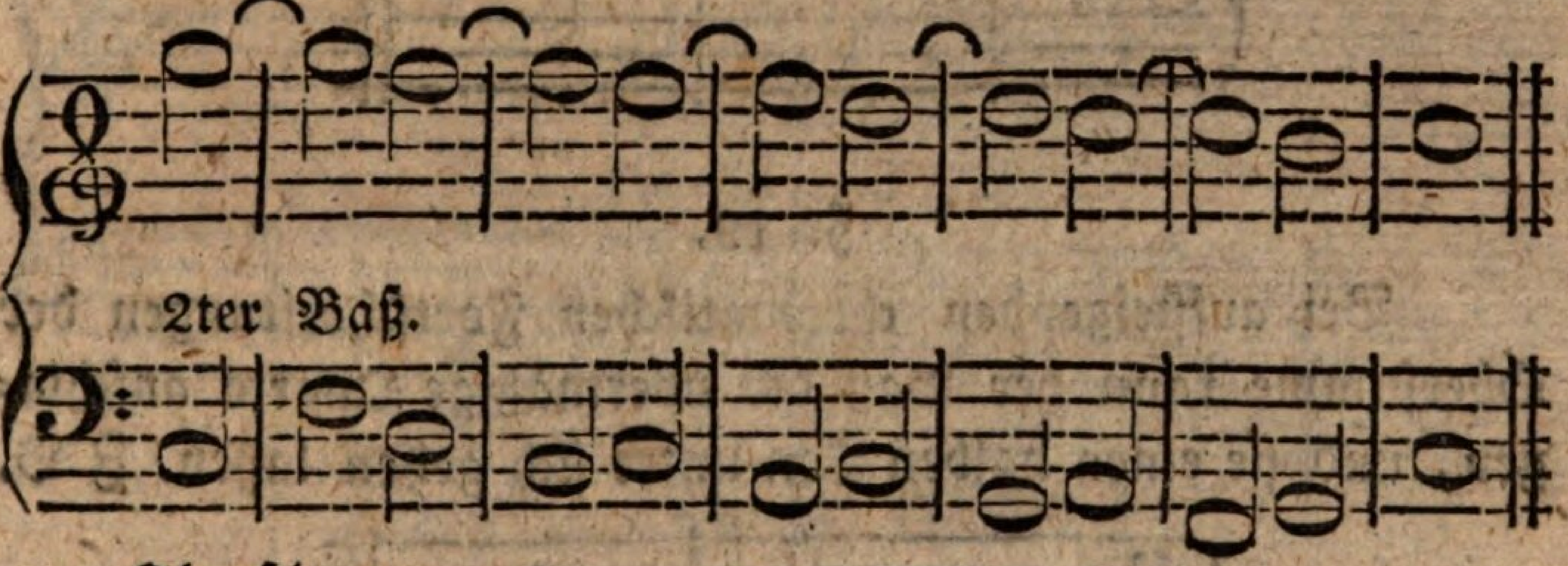
In folgenden Exempeln mit conſonirendem und diſſonirendem gleichem Contrapunkte, werden zu einem Diſcante verſchiedene Bäſſe gemacht.

Oberſtimme.

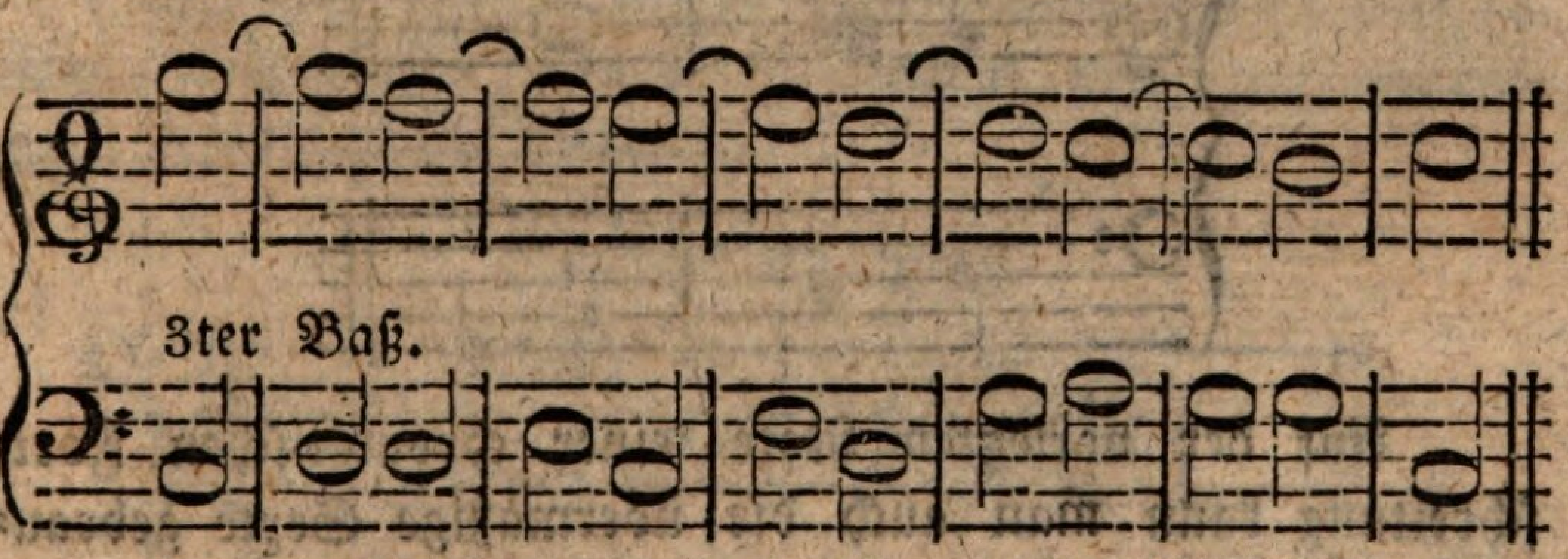



Hier wechſeln die Septimen bald mit der Terz, bald mit der Sexte ab.

Oberſtimme.




Oberſtimme.

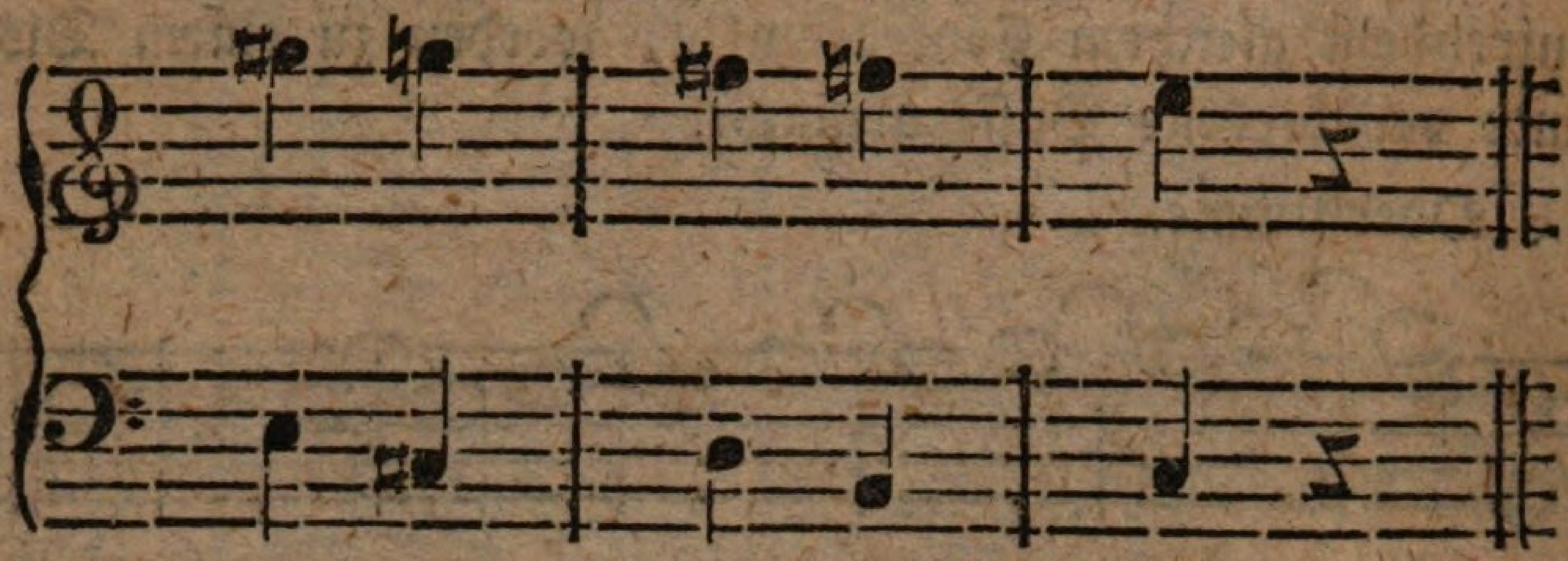



Hier ſind Septimen, Nonen und Undecimen, die mit Terzen, Sexten, Quinten und Octaven abwechſeln.

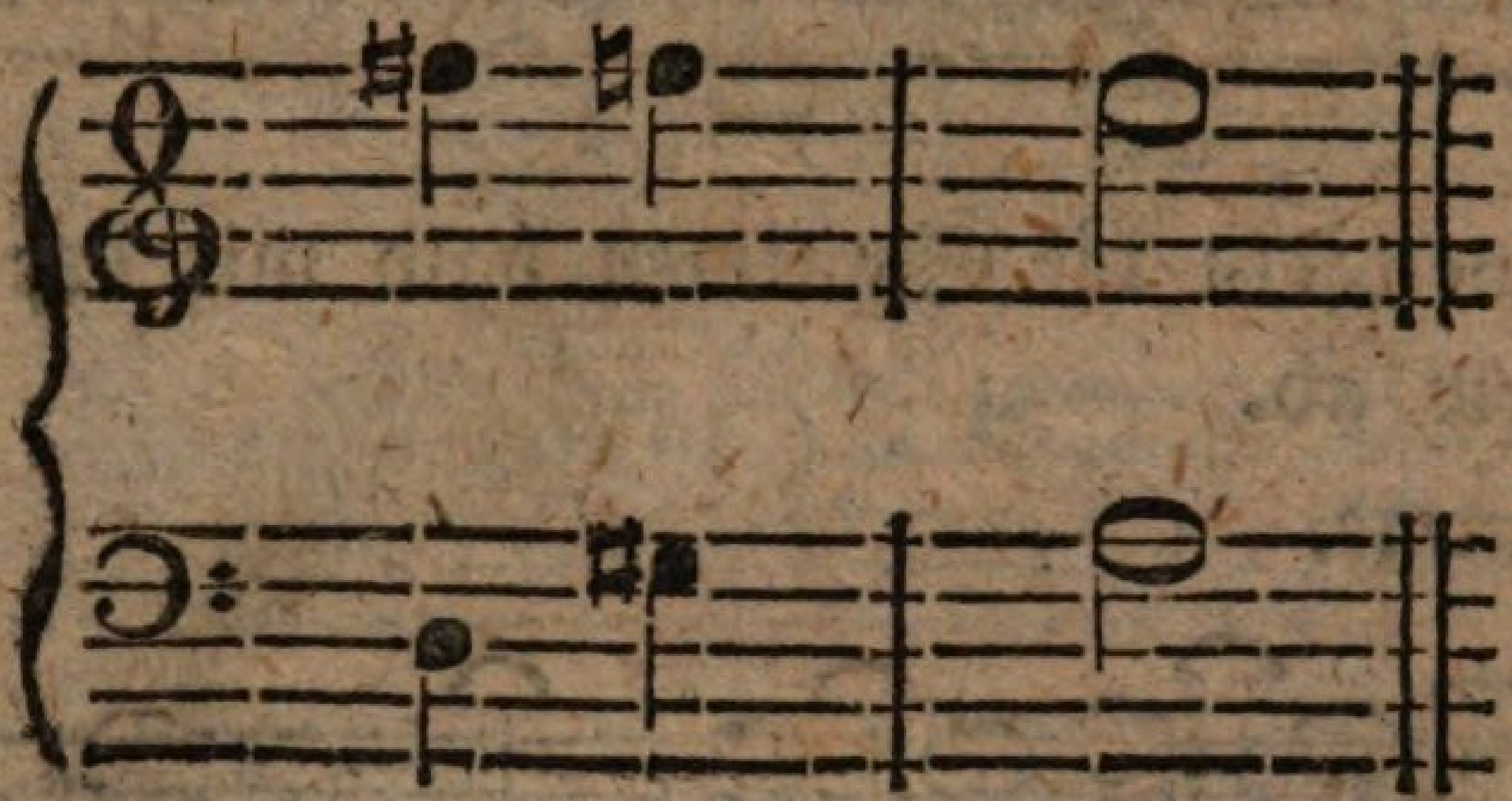
§. 18.

Bei abſteigenden chromatiſchen Fortſchreitungen in der Oberſtimme kann der Baß die verminderte Quinte in

Arſi anſchlagen und ſie in Theſi einen halben Ton aufwärts gehen laſſen. Z. B.

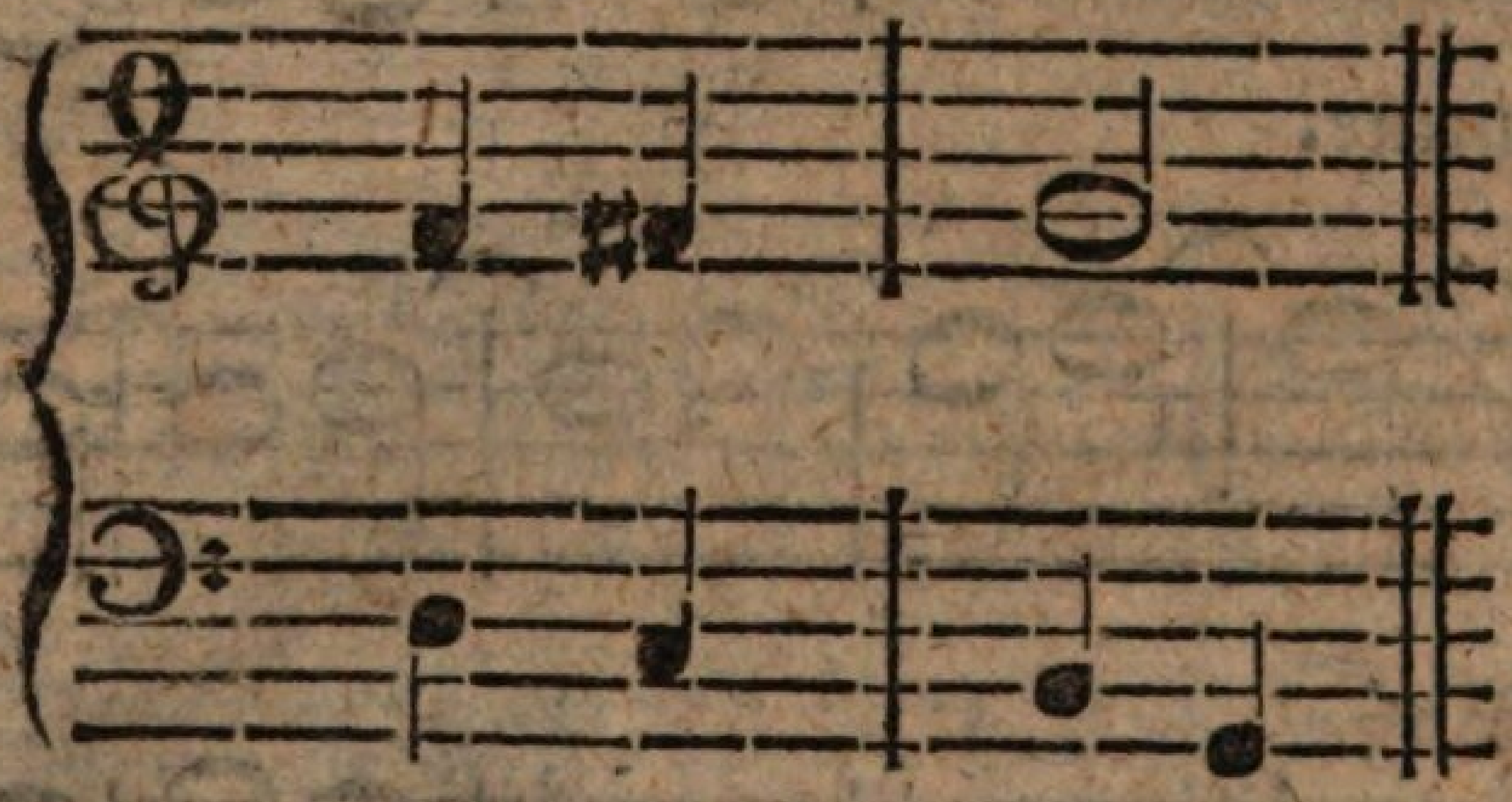


Auf der vorletzten Note kann man auch die verminderte Septime gebrauchen. Z. B.

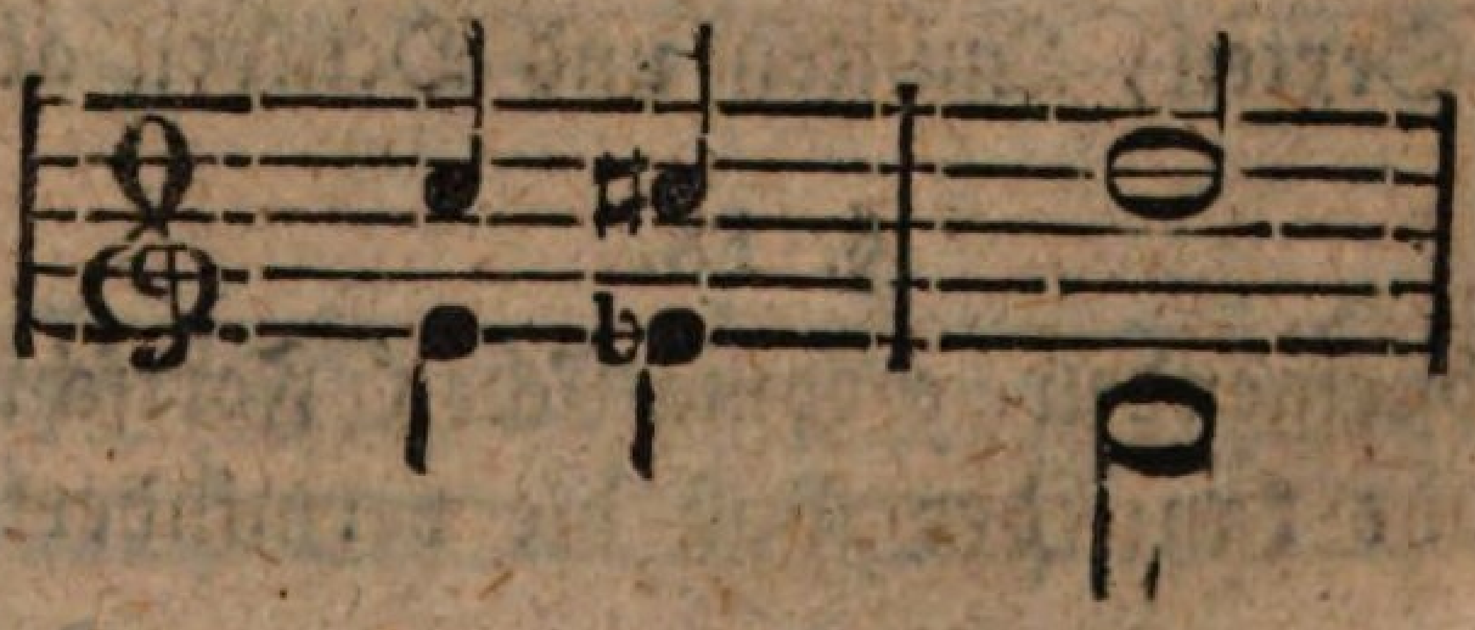


## §. 19.

Bei aufſteigenden chromatiſchen Fortſchreitungen der Oberſtimme kann der Baß die übermäßige Quarte anſchlagen, und ſie einen halben Ton unter ſich gehen laſſen. Z. B.

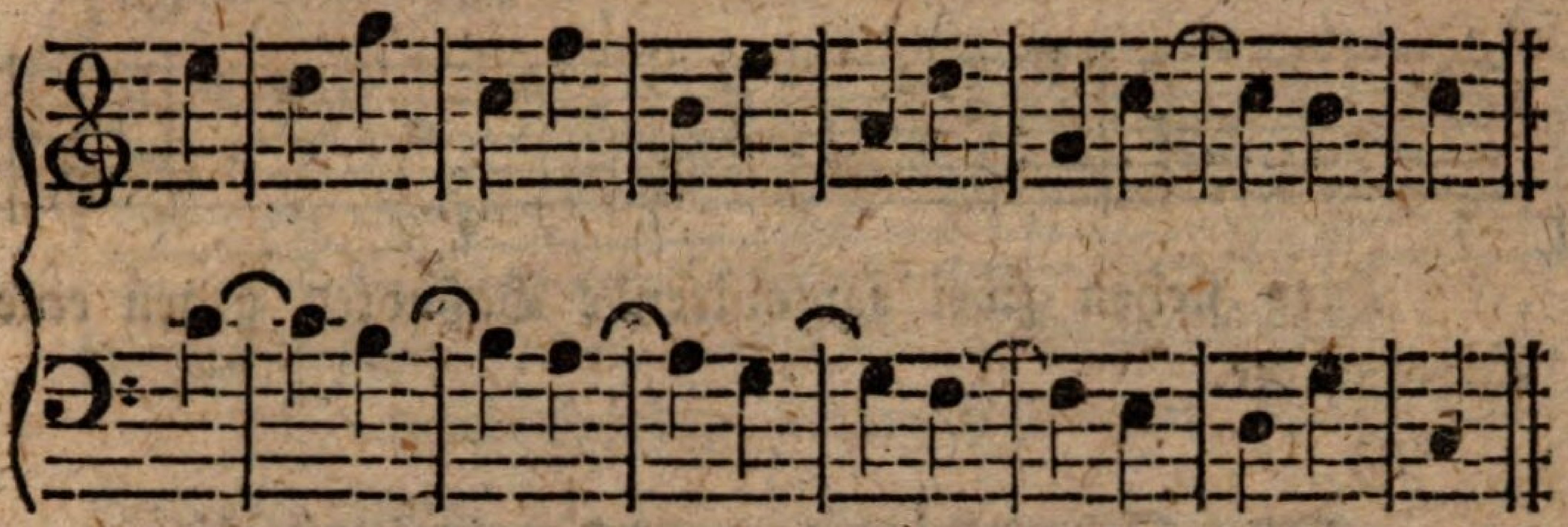


Auf der vorletzten Note einer chromatiſchen Fortſchreitung kann man auch die übermäßige Sexte gebrauchen. Z. B.

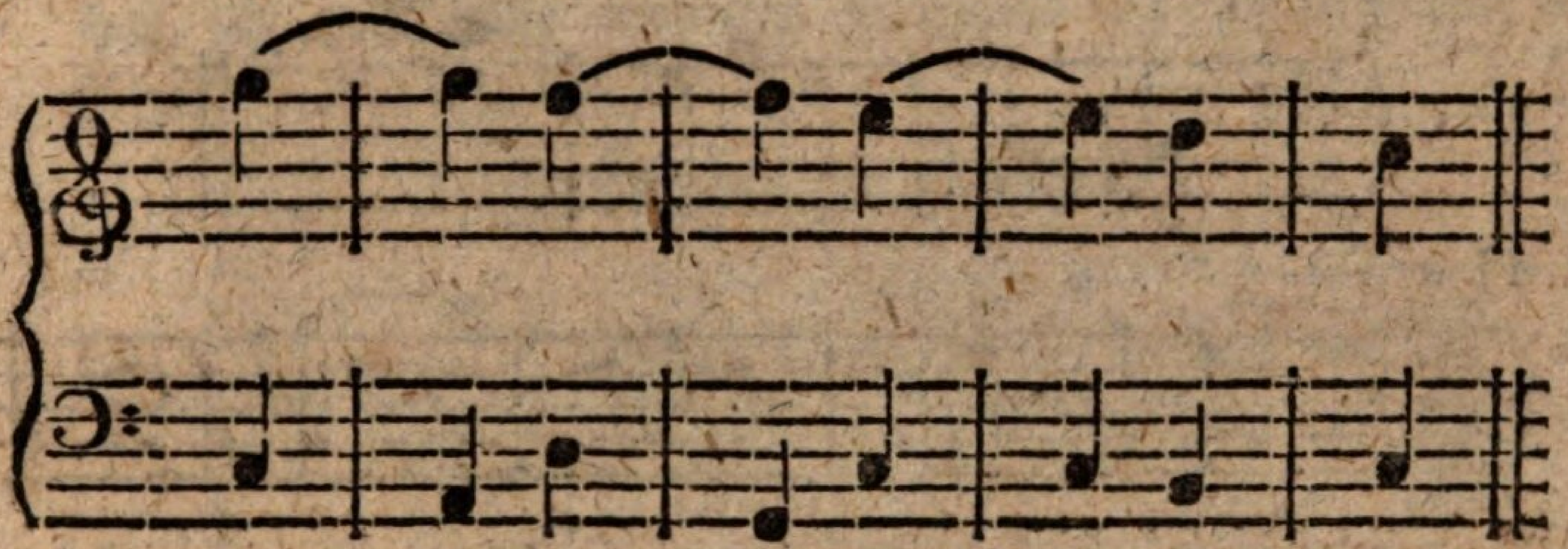


§. 20.

Exempel mit conſonirendem und diſſonirendem gleichem Contrapunkte, in welchem zu einem Baſſe eine Oberſtimme gemacht wird



In dieſem Exempel wechſeln Secunden mit Sexten. Wenn der Baß quartenweiſe ſteigt und quintenweiſe fällt, ſo können Terzen und Sexten abwechſeln. Z. B.

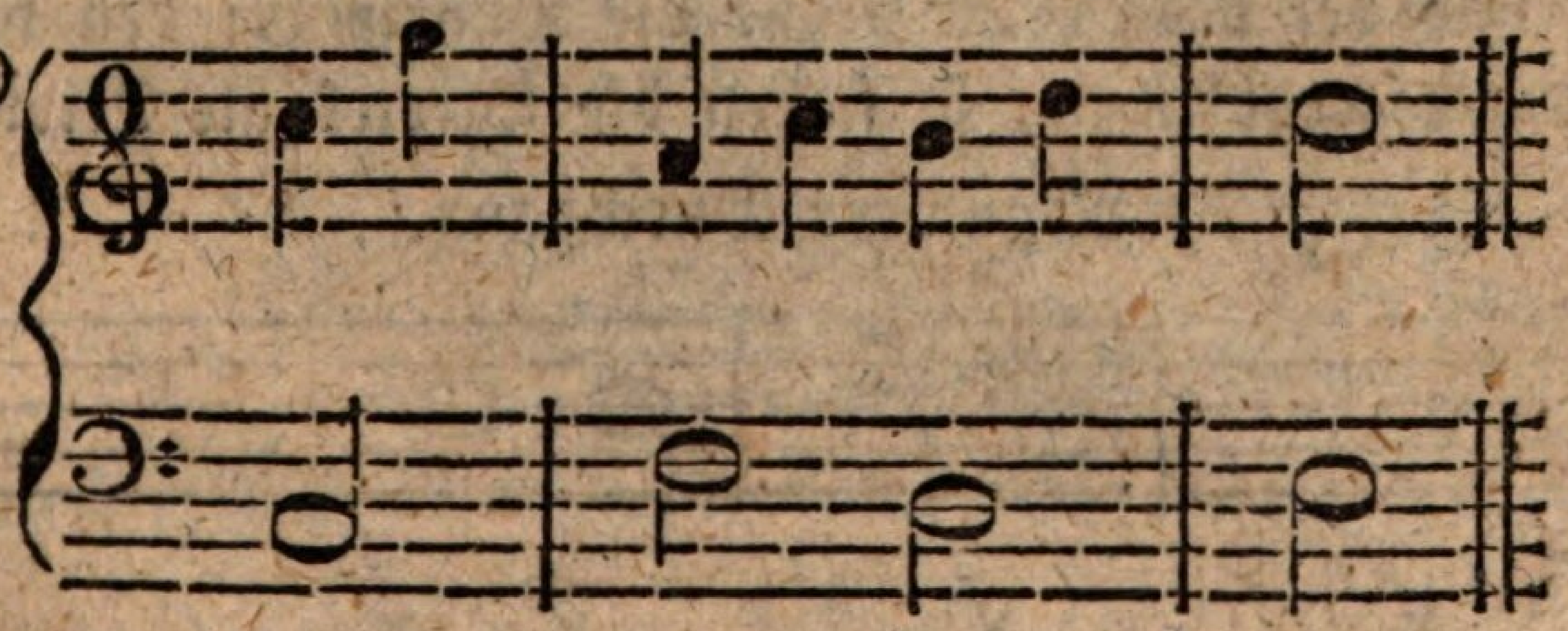


§. 21.

Exempel vom ungleichen Contrapunkte mit zwei Stimmen. Man ſehe darüber §. 2 bis 8 nach, und bemerke noch beſonders als Beiſpiele:

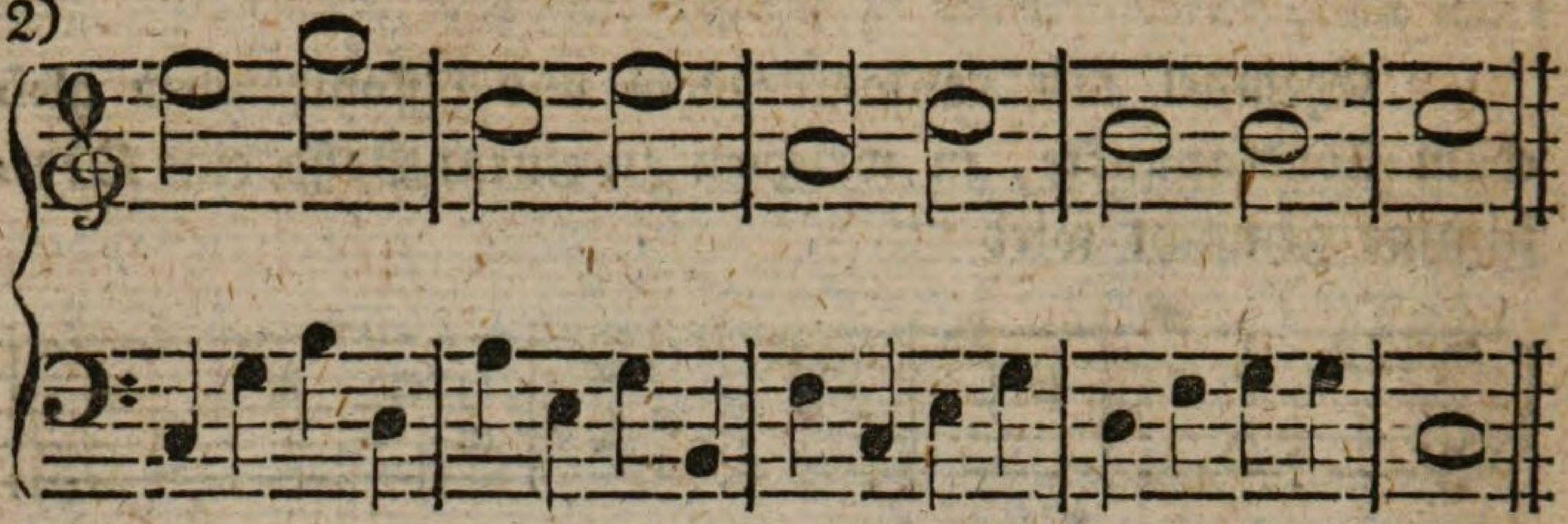
α) Die Brechung.

1)



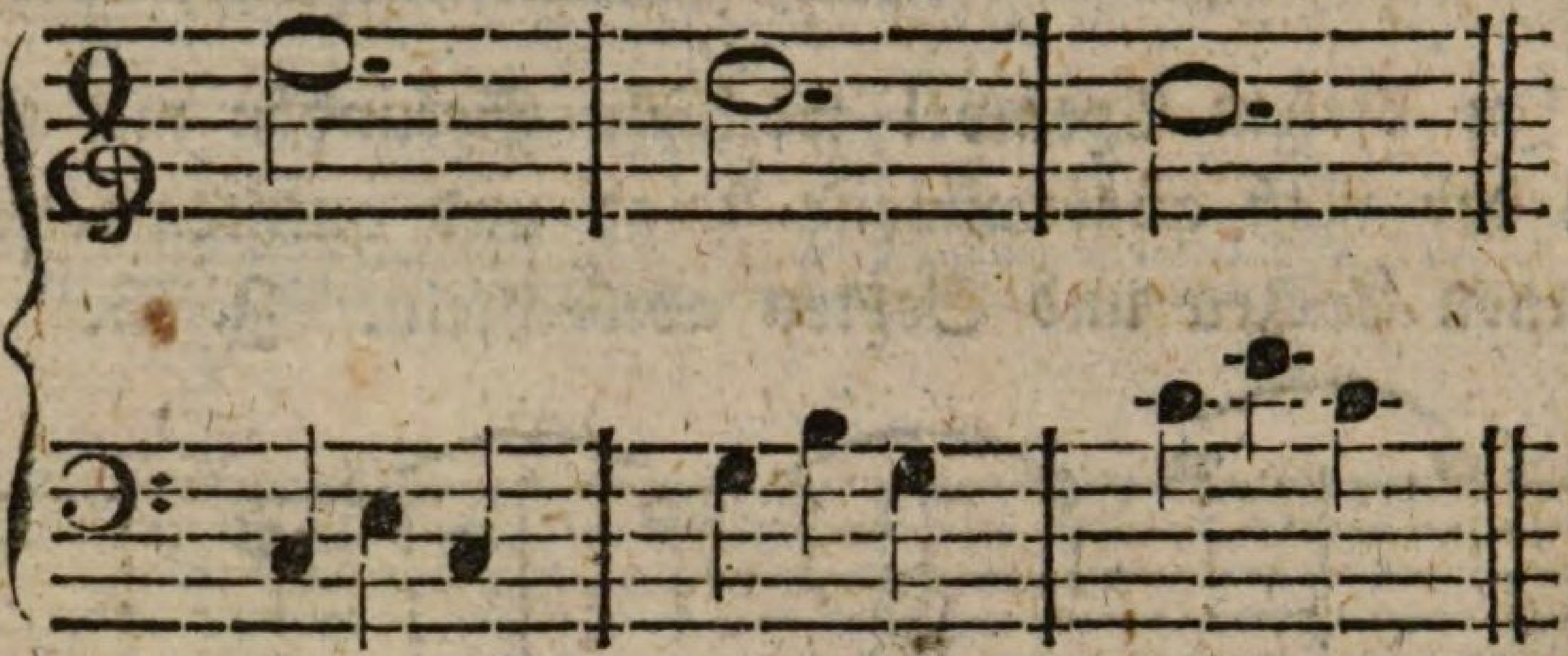
wo zum Baſſe eine obere Stimme gemacht iſt. Zwei Noten im Discante kommen auf eine Baßnote.

2)

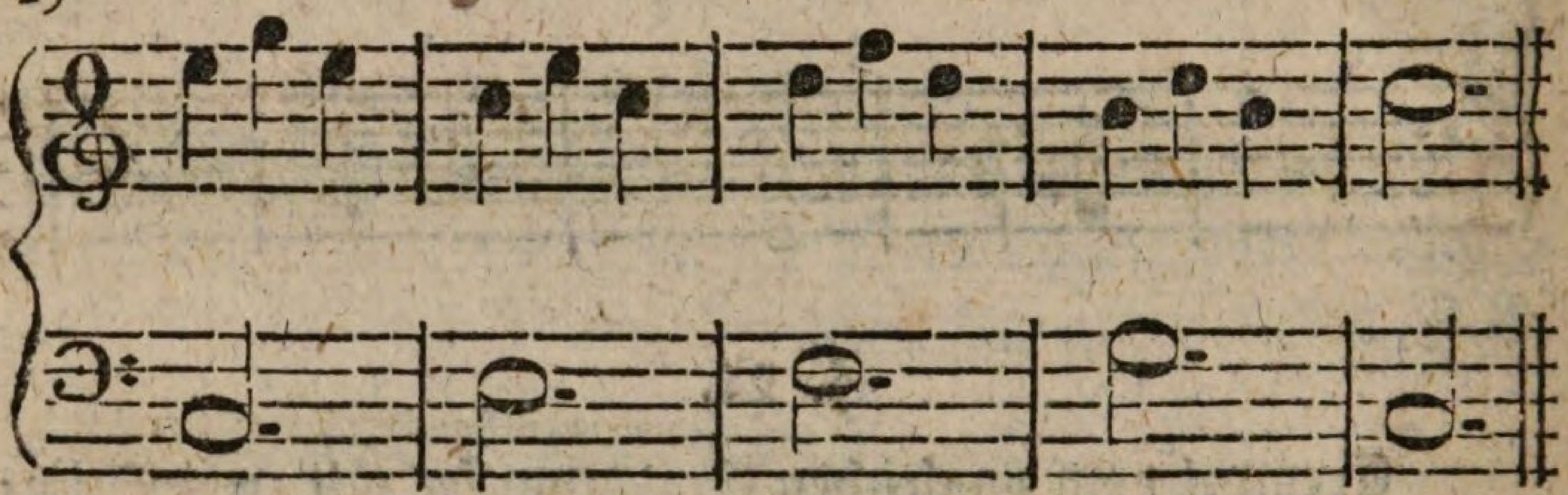


Hier ſtehen zwei conſonirende Baßnoten gegen eine Diſcantnote.

3)

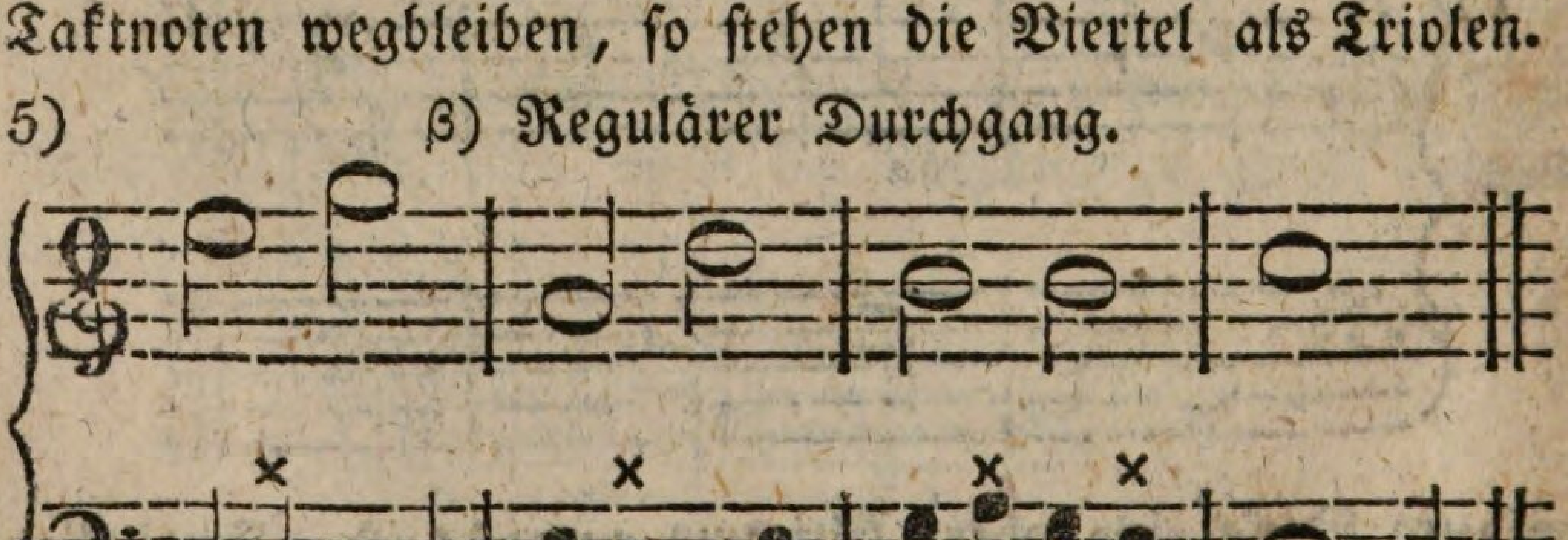


4)



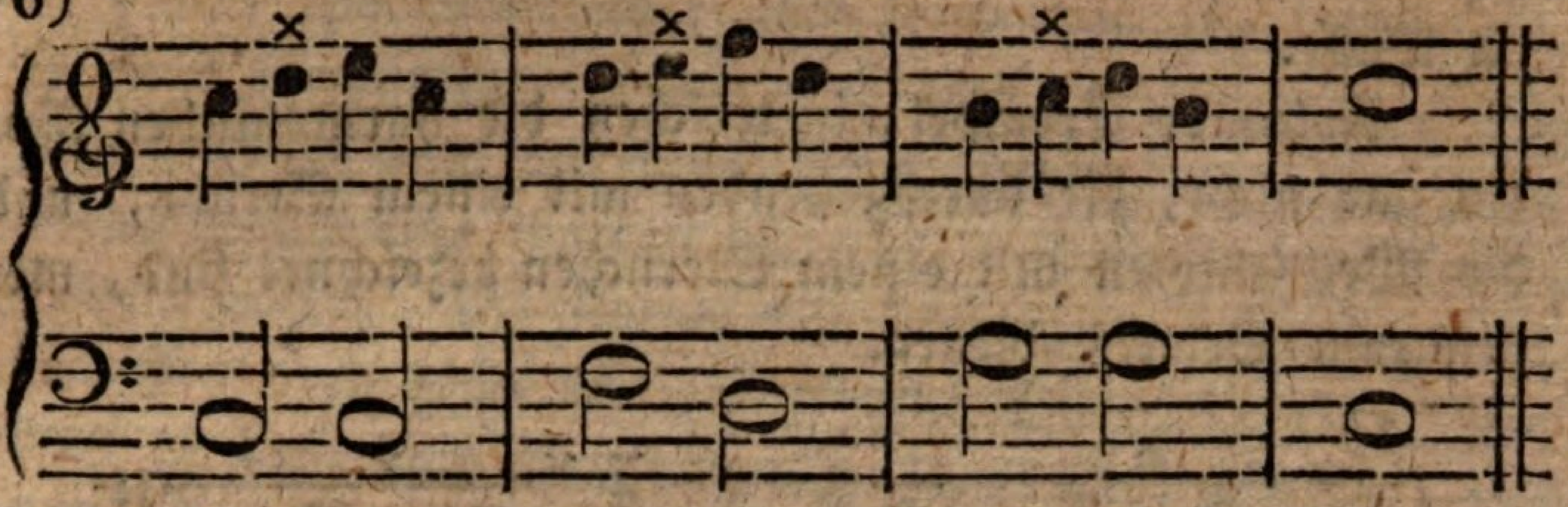
Bei No. 3 ſtehen drei Noten im Baſſe gegen eine im Diſcante und bei No. 4 drei Noten in der obern Stimme gegen eine Note im Baſſe. Wenn bei No. 3 im Diſcante und bei No. 4 im Baſſe die Punkte bei den halben Taktnoten wegbleiben, ſo ſtehen die Viertel als Triolen.

5) β) Regulärer Durchgang.



wo die durchgehenden Noten im Baſſe ſtehen

6)



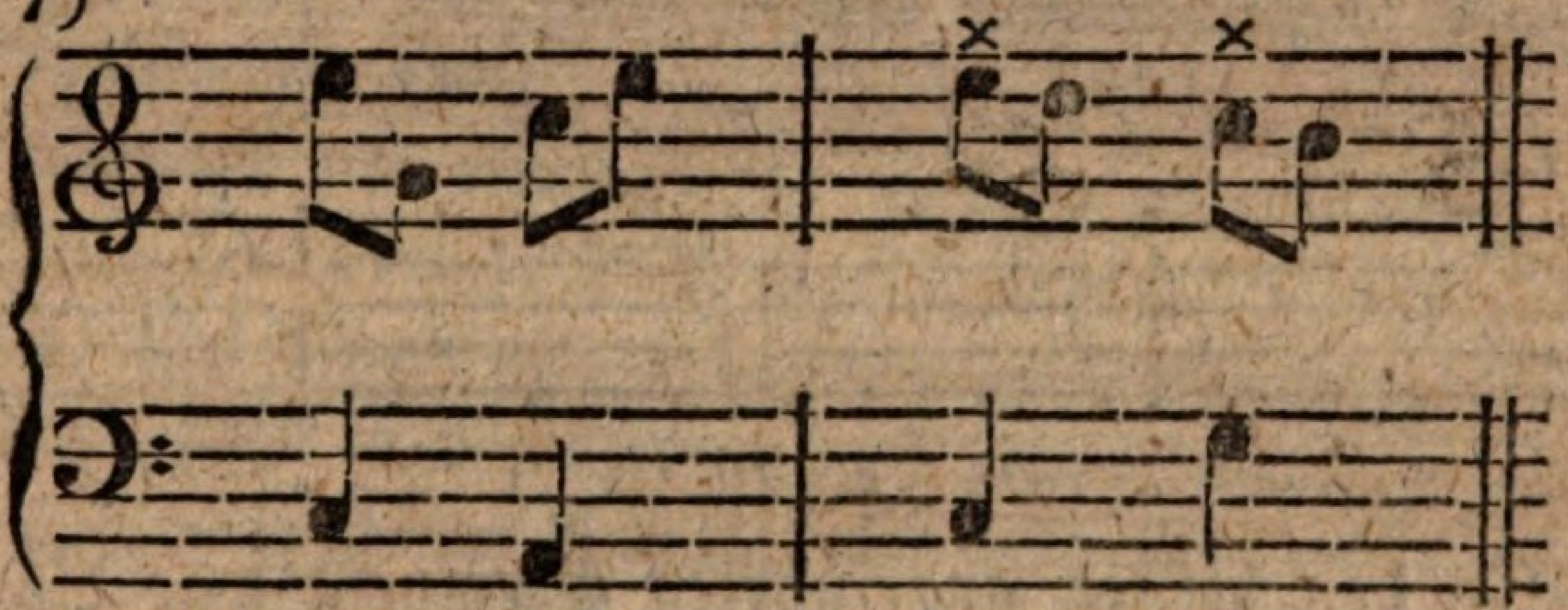
wo die durchgehenden Noten im Discante ſtehen.

Die durchgehenden Noten ſind mit einem Sternchen bezeichnet.

Beiſpiele von regulären Durchgängen könnte man eben ſo viel angeben als es muſikaliſche Figuren giebt, aber man kann ſie nach dem Geſagten leicht ſelbſt finden, daher ich nur dieſe wenigen Beiſpiele als Erläuterung anführe

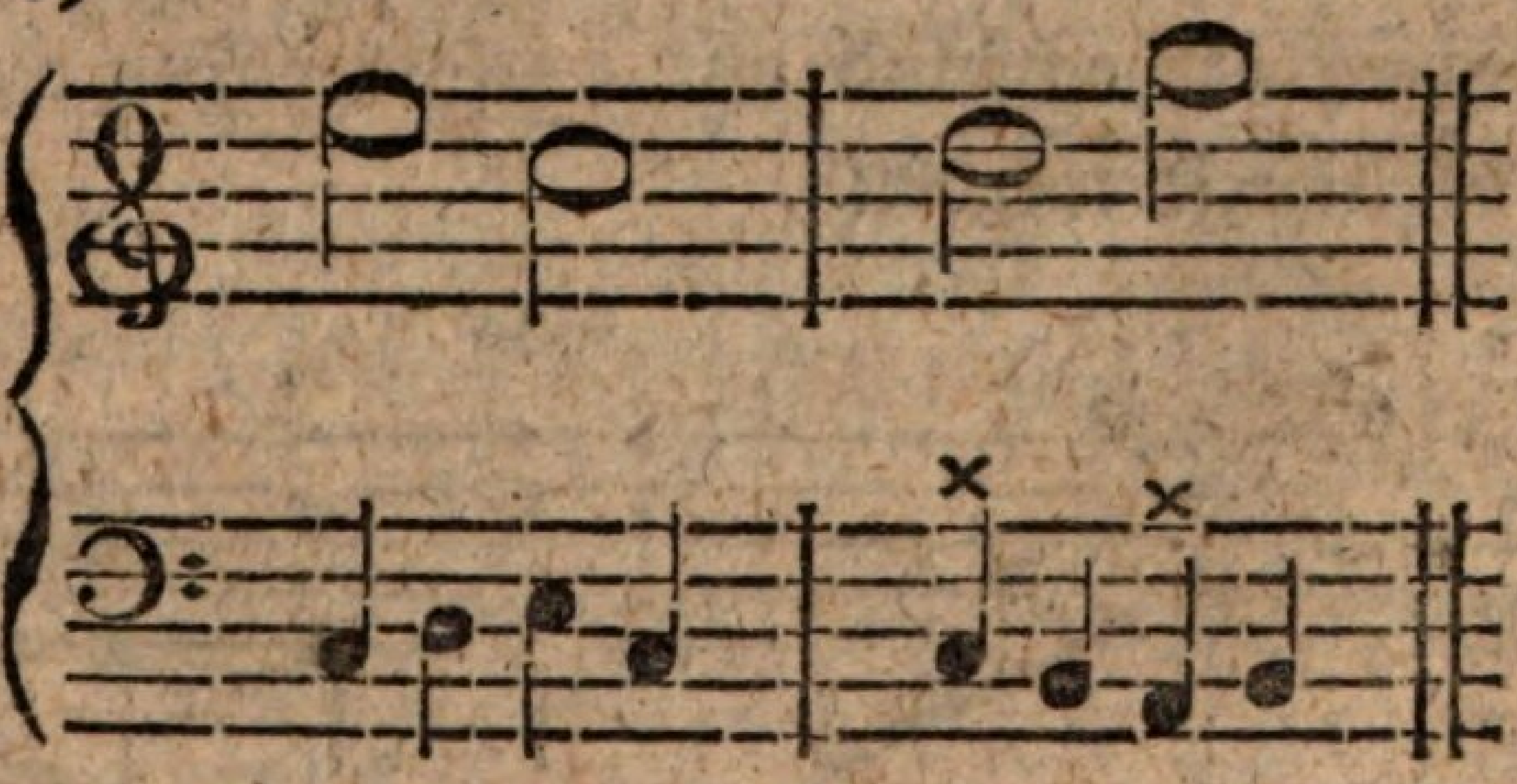
γ) Irregulärer Durchgang.

7)



wo die Wechſelnoten in der Oberſtimme ſind, und

8)



wo die Wechſelnoten im Baſſe ſind.

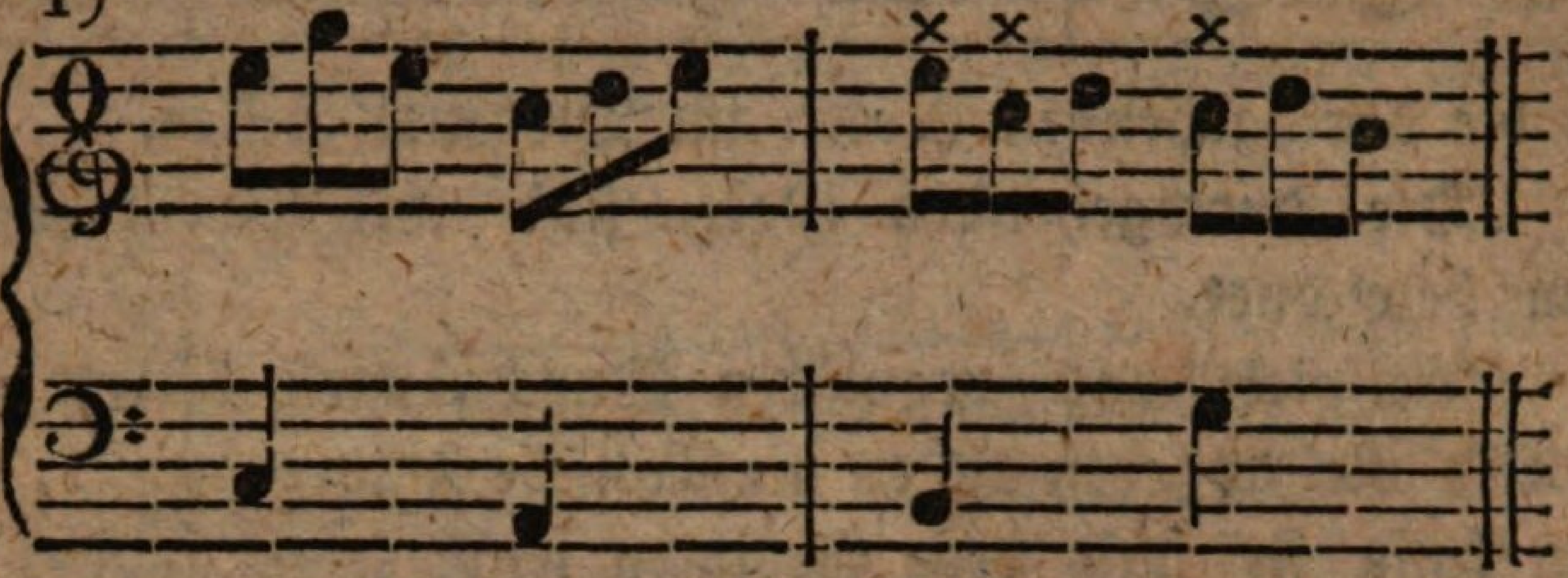
§. 22.

Bei dem ungleichen Contrapunkte können harmoniſche, durchgehende und Wechſelnoten abwechſelnd auf ein=

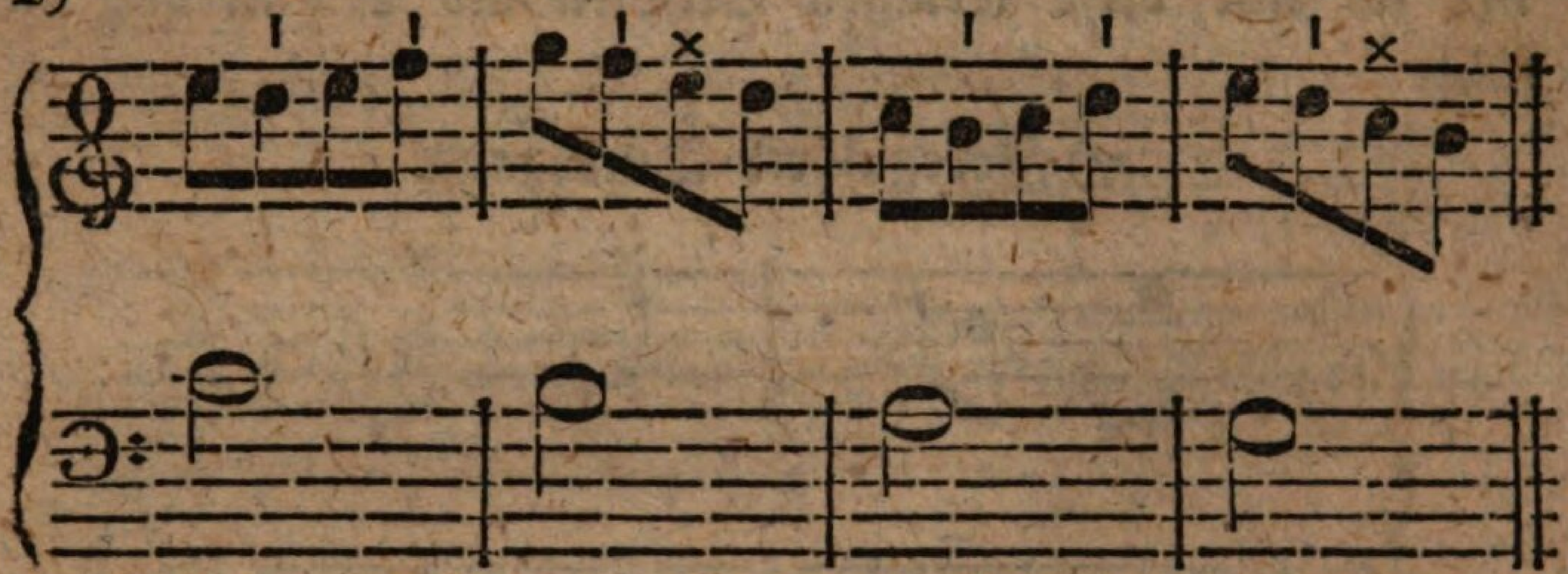
ander folgen, wenn drei oder vier Noten gegen eine geſetzt werden, und dies ſowohl in der obern Stimme als im Baſſe.

Folgende Exempel, in welchen die harmoniſchen Noten gar nicht, die durchgehenden mit einem Striche, und die Wechſelnoten mit einem Sternchen bezeichnet ſind, mögen zum Beweiſe dienen.

1)

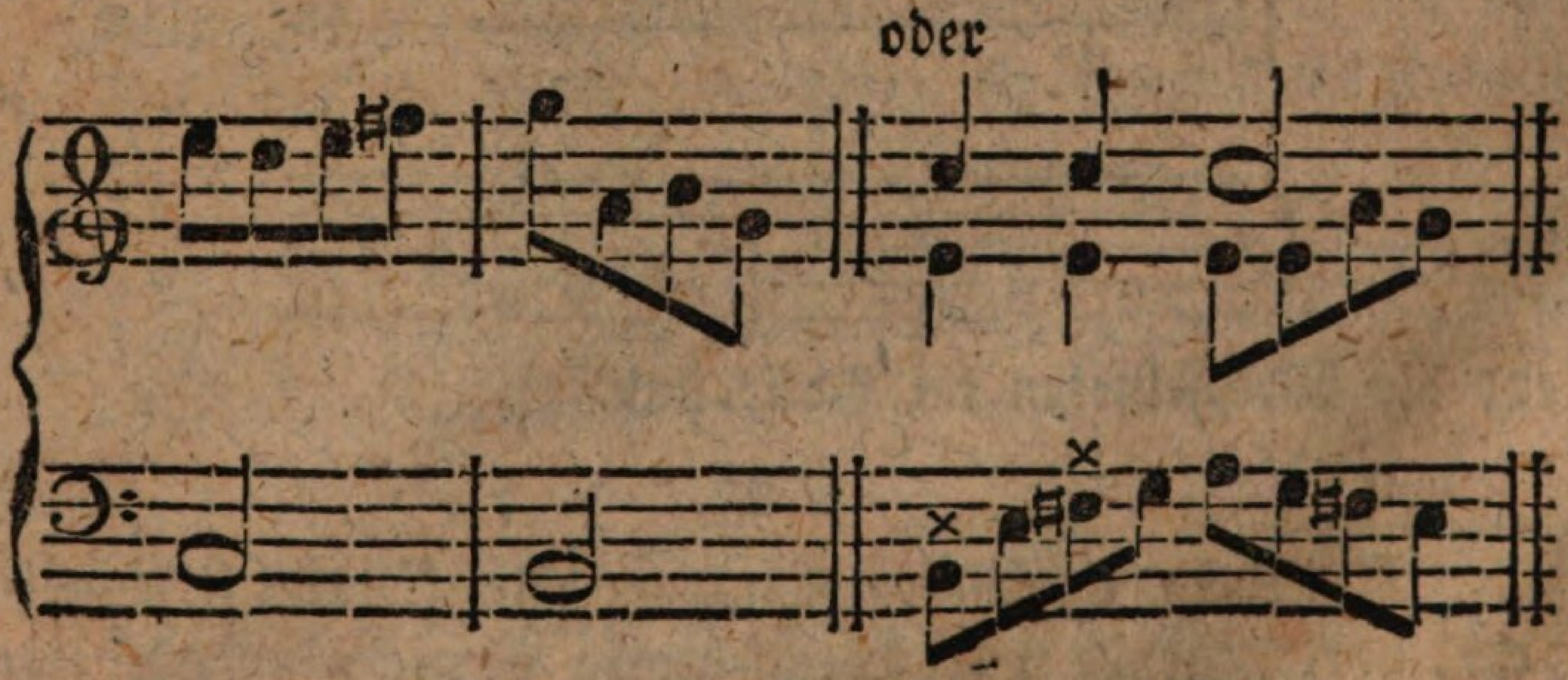


2)



## §. 23.

In den bisher angeführten Exempeln war die Harmonie conſonirend und die diſſonirenden Töne kamen nur als durchgehende Noten vor; aber auch diſſonirende Harmonien können abwechſelnd mit conſonirenden auf ebendieſelbe Art behandelt werden.



§. 24.

Die Harmonie mag aber conſoniren oder diſſoniren, ſo kann man nicht nur mit ein, zwei, drei und vier Noten, ſondern auch mit fünf, ſechs, ſieben, acht und mehr Noten gegen eine contrapunktiren, wobei immer dieſelben Regeln gelten. Die Noten, mit denen man contrapunktirt, brauchen auch nicht alle von einerlei Werthe zu ſeyn, ſondern es kann mit Noten von verſchiedenem Werthe, mit punktirten Noten, ja ſogar mit untermiſchten Pauſen geſchehen.

§. 25.

Vom dreiſtimmigen einfachen Contrapunkte merke man ſich folgende allgemeine Regeln:

1) Der Umfang eines Satzes muß nicht leicht über zwei Octaven hinausgehen.

2) Es muß darin allemal eine Terz oder Quinte, oder Sexte in einer von den beiden Oberſtimmen gegen den Baß vorhanden ſeyn.

3) Nur um einen guten Geſang zu erhalten, kann man ſtatt der Terz oder Sexte die Octave ſetzen.

4) Die Finalnote, beſonders in Molltönen, kann im Einklange oder in der Octave beſtehen.

5) Die mittelſte Stimme, die entweder in den Alt oder Tenor geſetzt werden kann, muß ſich aus der Gränze ihres Umfanges nicht leicht verſteigen. Doch wenn die beiden äußerſten Stimmen weit von einander zu ſtehen kommen, ſo muß die mittelſte Stimme ſo gehalten werden, daß ſie zwiſchen beiden möglichſt gleich weit abſteht. Man muß daher die engere und weitere Harmonie abwechſelnd anzuwenden ſuchen.

Der Raum erlaubt mir nicht, auch hier nur einige Exempel anzuführen, weswegen ich auf die Exempel bei dem zweiſtimmigen Satze verweiſe, und den Anfänger es überlaſſe, ſich ſelbſt Exempel im gleichen und ungleichen Contrapunkte mit conſonirenden und diſſonirenden Harmonien, nach den angeführten Regeln des dreiſtimmigen Satzes ſowohl, als nach den Regeln der Harmonie über-

haupt, zu entwerfen, was ihm nicht ſchwer werden wird, wenn er die gegebenen Regeln gefaßt hat.

§. 26.

Was den mehrſtimmigen Satz betrifft, ſo iſt in Cap. IX. des erſten Theils von der Verdoppelung der Intervalle das Nothwendigſte erinnert. Vom vierſtimmigen Satze iſt aber insbeſondere noch zu merken, daß die Stimmen nicht zu nahe bei einander zu liegen kommen dürfen, damit ſie ſich gehörig fortbewegen können. Dabei müſſen ſo viel als möglich die Stimmen von der tiefſten zur höchſten nicht leicht den Umfang von zwei Octaven überſchreiten, wenn nicht der Abſtand von dem tiefſten zum höchſten Tone durch die Mittelſtimme gedeckt wird. Man thut daher wohl, wenn man die enge und zerſtreute Setzart mit einander abwechſeln läßt.

§. 27.

Offenbare und verdeckte Quinten und Octaven muß man beſonders in den beiden äußern Stimmen ſorgfältig zu vermeiden ſuchen, und jede Stimme muß eine fließende, dem Charakter des Stücks angemeſſene Melodie haben. Beides erreicht man durch geſchickte Verdoppelung einzelner Intervalle eines Accords, und, wenn man den Baß und Discant ſo ſetzt, daß der Discant gegen den Baß größtentheils in Terzen und Sexten fortgeht, mit denen ſelten die Quinte, und noch ſeltener die Octave abwechſeln können. Dies gilt beſonders für ſolche Sätze, in welchen die Harmonie aus lauter conſonirenden Accorden beſteht. Wechſeln conſonirende und diſſonirende Accorde mit einander ab, ſo können im Discante auch die Diſſonanzen gegen den Baß, mit der Terz und Sexte am meiſten, ſeltener mit der Quinte und noch ſeltener mit der Octave abwechſeln. Der Discant kann gegen den Baß in der Octave ſtehen, wenn die Melodie durch Vermeidung der Octaven an ihrer Schönheit verlieren würde.

§. 28.

In dem vierſtimmigen einfachen Contrapunkte muß in jedem Accorde eine Terz ſeyn, oder in deren Ermangelung eine Sexte oder Quinte, und die Finalſchlüſſe müſſen mit allen Conſonanzen geſetzt werden. Sollte wegen der Fortſchreitung ein Intervall herausbleiben müſſen, ſo kann eher die Quinte als die Terz herausbleiben.

§. 29.

Endlich müſſen die Accorde ſo eingerichtet werden, daß zwiſchen der höchſten Stimme und den Mittelſtimmen nicht ein zu großer leerer Raum entſteht, und es können eher der Diſcant, Alt und Tenor nahe bei einander ſeyn, während zwiſchen dem Tenore und Baſſe ein größerer Abſtand iſt, als daß der Baß, Tenor und Alt nahe zuſammen liegen und zwiſchen dem Alte und Diſcante eine zu große Entfernung geduldet werden kann, ob es gleich nicht jedesmal zu vermeiden iſt.

§. 30.

Auch hier erlaubt mir der Raum nicht, Exempel anzuführen, und es möchte auch hier wohl am wenigſten nöthig ſeyn, da die Menge guter vierſtimmiger Kompoſitionen, und beſonders mehrere ſehr gut gearbeitete vierſtimmige Choralbücher dem Anfänger Stoff genug zur Uebung darbieten, wenn er ſich Choralmelodien abſchreibt und dazu mehrere Bäſſe macht, oder zu gegebenen Bäſſen Melodien erfindet und dann drei- und vierſtimmig auszuarbeiten ſucht. Um ſich im Setzen der Mittelſtimmen zu üben, darf man nur aus einem gutgeſetzten vierſtimmigen Chorale, z. B. aus dem Hillerſchen, Umbreitſchen, Schichtſchen oder Fiſcherſchen Choralbuche, den Baß und Diſcant nehmen, dann ſelbſt die Mittelſtimmen dazu ſetzen, und mit der Ausarbeitung jener vergleichen. Wer die Regeln der Harmonie richtig gefaßt hat, wird ſehr bald bemerken, wo und wodurch er gefehlt hat, und ſeine Fehler verbeſſern lernen.

## §. 31.

Der fünfſtimmige Satz kann eben ſo rein geſetzt werden als der vierſtimmige, weil auch hier jede Stimme ihre eigene Fortſchreitung haben kann und muß. Dabei hat man Acht zugeben,

1) daß die Stimmen nicht zu nahe zuſammen kommen, aber auch nicht leicht zwei Octaven überſchreiten;

2) daß die Cadenzen mit allen Conſonanzen geſetzt werden;

3) daß zwar verdeckte Octaven und Quinten in den Mittelſtimmen unter ſich, aber nicht in den äußern Stimmen vorkommen können;

4) daß hier im Nothfalle ſchon eine Mittelſtimme über oder unter die andern, aber nie über den Discant oder unter den Baß geſetzt werden darf,

5) daß man in den Mittelſtimmen durch den Sprung in die Terz, Quarte und Sexte offenbare Quinten und Octaven vermeide.

Anm. Je vollſtimmiger ein Satz wird, deſto langſamer müſſen die Figuren ſeyn, und die conſonirenden Harmonien ſind den diſſonirenden vorzuziehen, weil ſie ſich beſſer zur Verdoppelung ſchicken.

## §. 32.

Im ſechs- und ſiebenſtimmigen Satze müſſen die beiden äußern Stimmen nicht leicht den Umfang von drittehalb Octaven überſchreiten, ſo wie der acht- und neunſtimmige nicht gern mehr als drei Octaven erlaubt. Uebrigens gelten ebendieſelben Regeln, die bei dem fünfſtimmigen Satze angegeben ſind. Es können darin auch zwei große Terzen oder kleine Sexten auf einander folgen.

So wie bei dem vierſtimmigen Satze, ſind auch bei dem mehrſtimmiger die Choräle recht gut zu Ausarbeitungen zu gebrauchen, wenn die beiden äußern Stimmen gehörig weit von einander geſtellt und die im IX. Cap. des erſten Theils angegebnen Regeln beobachtet werden.

# Fünftes Capitel.

## Vom doppelten Contrapunkte.

§. 1.

Nach §. 1. im vorigen Capitel beſteht der doppelte Contrapunkt darin, daß man einen Satz ſo einrichtet, daß eine der untern Stimmen zur obern und dieſe zu einer der untern werden kann. Es findet alſo bei dem doppelten Contrapunkte eine Umkehrung der Stimmen Statt. Wenn dieſes geſchieht, ſo müſſen die Intervalle und Accorde nothwendig verändert werden. Indem aber dadurch leicht fehlerhafte Fortſchreitungen entſtehen können, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß die Harmonien ſo eingerichtet werden müſſen, daß bei der Umkehrung ſowohl die Harmonie, als die Fortſchreitung ihre Reinheit und Richtigkeit behalten.

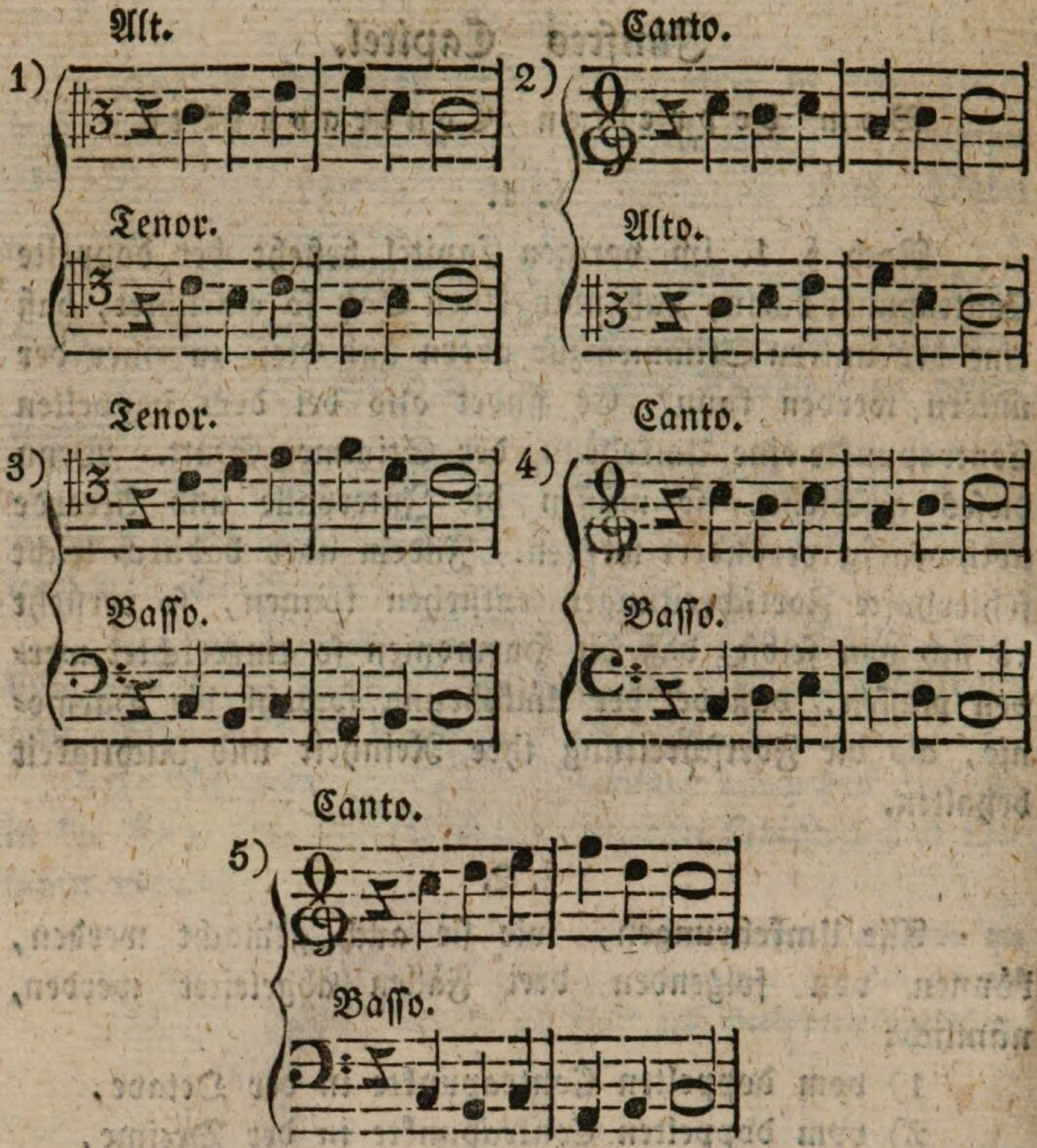
§. 2.

Alle Umkehrungen, wie ſie auch gemacht werden, können von folgenden drei Fällen abgeleitet werden, nämlich:

1) vom doppelten Contrapunkte in der Octave,
2) vom doppelten Contrapunkte in der Decime,
3) vom doppelten Contrapunkte in der Duodecime.

§. 3.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave beſteht darin, daß man einen zwei oder mehrſtimmigen Satz ſo einrichtet, daß jede Stimme gegen eine der andern um eine Octave herauf oder herunter geſetzt werden kann, und dadurch z. B. der Diſcant zum Tenor und der Tenor zum Diſcant wird, ohne dem reinen Satz zu nahe zu treten. Bei dieſer Umkehrung wird alsdann die Prime zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde, die Octave zur Prime. Aus folgenden Beiſpielen wird dies deutlicher werden:




u. ſ. w. immer eine Stimme gegen die andere.

Bei No. 5 ſind beide Stimmen gegen einander um zwei Octaven verſetzt, was alsdann beſonders nothwendig wird, wenn der Satz mehr als zweiſtimmig iſt, damit die Mittelſtimmen Raum behalten, ſich zwiſchen den beiden äußern fortzubewegen.

## §. 4.

Es iſt bekannt daß durch die Umkehrung aus conſonirenden Intervallen wieder conſonirende, und aus diſſonirenden ebenfalls diſſonirende Intervalle entſtehen, wie man im II. Cap. der erſten Abtheilung geſehen hat. So wie nun im Allgemeinen die Regeln der Fortſchreitung eines jeden Intervalls zu beobachten ſind, ſo iſt beſonders die größte Vorſicht auf die Quarte bei dem Hauptſatze zu

richten, damit man nicht mehr Quarten hinter einander ſetzt, weil durch die Umkehrung in die Octave alsdann mehrere Quinten entſtehen würden, die in jedem Satze verboten ſind, weil ſie das Gehör beleidigen. Ich will damit nicht ſagen, daß die Quarte gar nicht gebraucht werden ſollte, ſo wie auch die Quinte zuläſſig iſt, aber nur dürfen nicht zwei reine Quarten hintereinander kommen, weil daraus verbotene Quinten entſtehen.

§. 5.

Beſonders zu bemerken iſt hierbei:

1) daß der Einklang und die Octave nur zu Anfange und beim Schluſſe in Arſi ſtehen, übrigens aber in Theſi vorkommen können;

2) daß die None hier nicht als None, ſondern als Secunde betrachtet werden muß;

3) daß die Stimmen im Hauptſatze in der Regel nicht über eine Octave hinausgehen ſollen;

4) daß in dieſem Contrapunkte die Melodie nie mit der Quinte anfangen oder ſchließen kann, weil durch die Umkehrung ein $\frac{6}{4}$ Accord entſtehen würde, der ſich weder zum Anfange, noch zum Schluſſe ſchickt. Ueberhaupt klingen Quinten und Quarten im zweiſtimmigen Satze ſehr leer, wogegen ſie im vierſtimmigen Satze durch die übrigen Stimmen gedeckt werden.

§. 6.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime beſteht darin, daß man einen Satz ſo einrichtet, daß eine Stimme gegen die andere zehn Töne höher oder tiefer geſetzt wird, wodurch eine obere Stimme zu einer untern und eine untere zu einer obern Stimme wird, ohne den Regeln der Harmonie zu nahe zu treten. Der Einklang oder die Prime wird dann zur Decime, die Secunde zur None, die Terz zur Octave, die Quarte zur Septime, die Quinte zur Sexte, die Sexte zur Quinte, die Septime zur Quarte, die Octave zur Terz, die None zur Secunde, die Decime zur Prime.

§. 7.

Die Regeln, die dabei zu beobachten ſind, betreffen beſonders die Terz und Sexte, weil durch deren Umkehrung Octaven und Quinten entſtehen. Man merke ſich alſo,

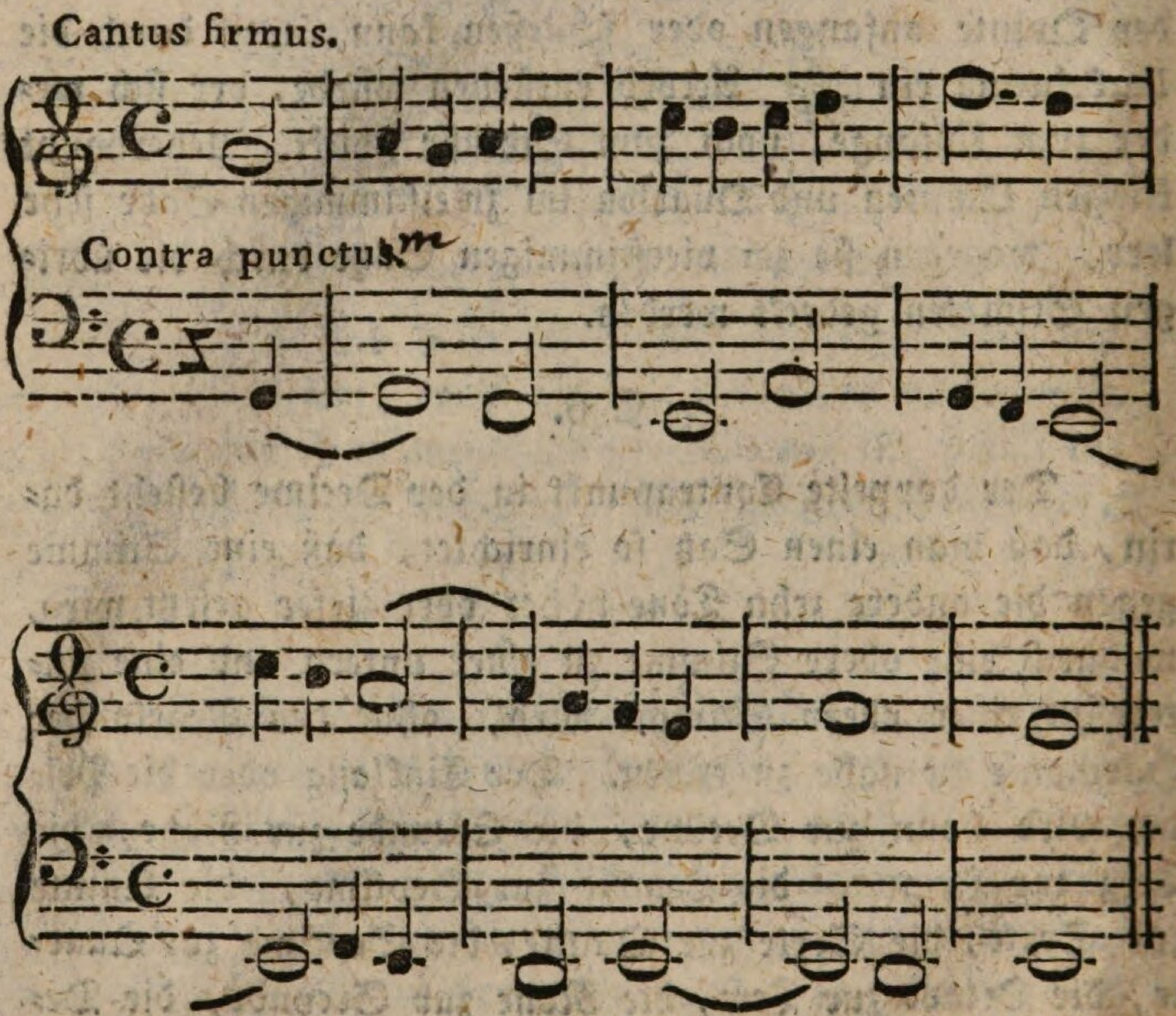
1) daß man nicht zwei Terzen oder Decimen hintereinander ſetzen muß, weil bej der Umkehrung ſonſt verbotene Octaven oder Einklänge entſtehen würden;

2) daß man nicht zwei Sexten hintereinander ſetzen muß, weil bei der Umkehrung verbotene Quinten entſtehen würden.

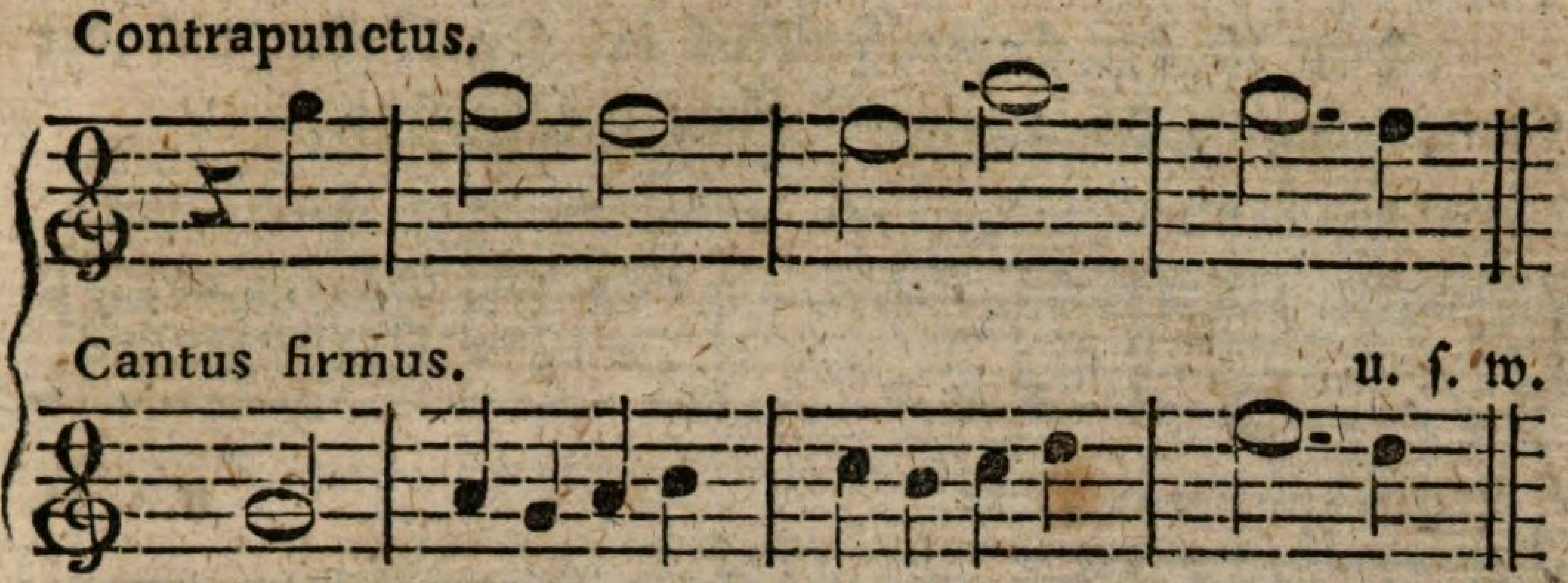
3) Die Quarte und Septime, ſo wie die None und Secunde kann man im Durchgange, aber nicht zur Bindung gebrauchen.

4) Die Stimmen ſollen nicht über eine Decime auseinander geſetzt werden.

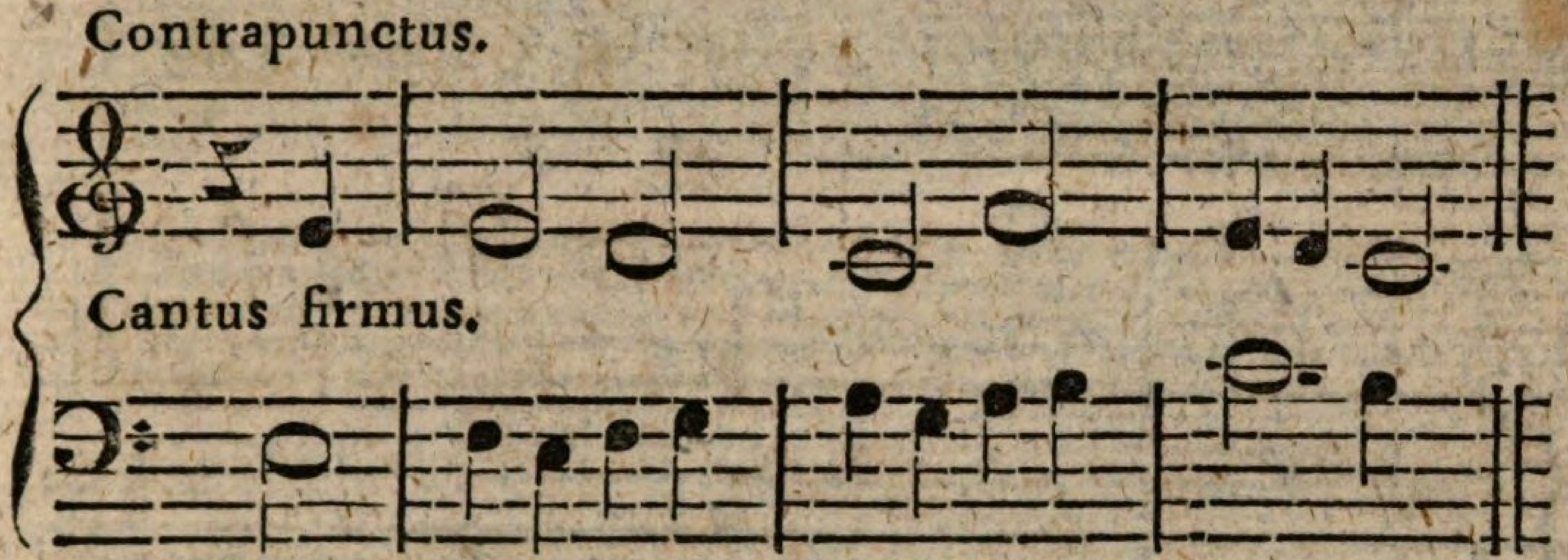
Durch fclgende Exempel wird man eine Ueberſicht des Contrapunkts in der Decime bekommen.



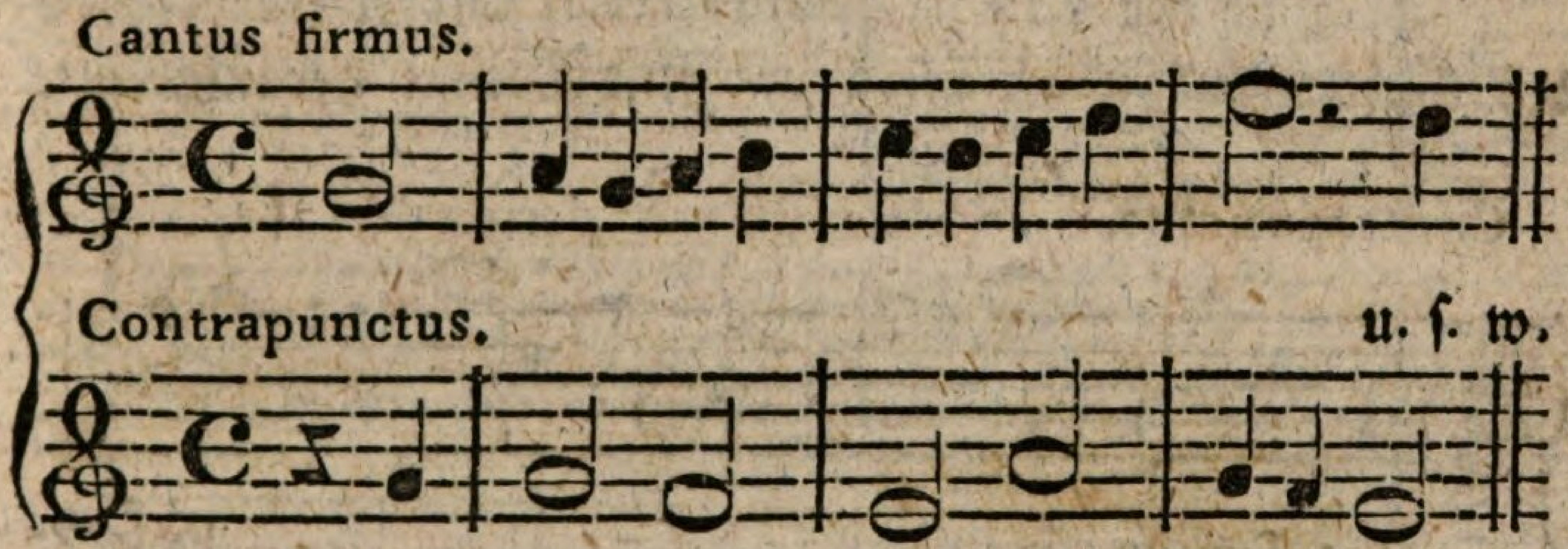

Con-



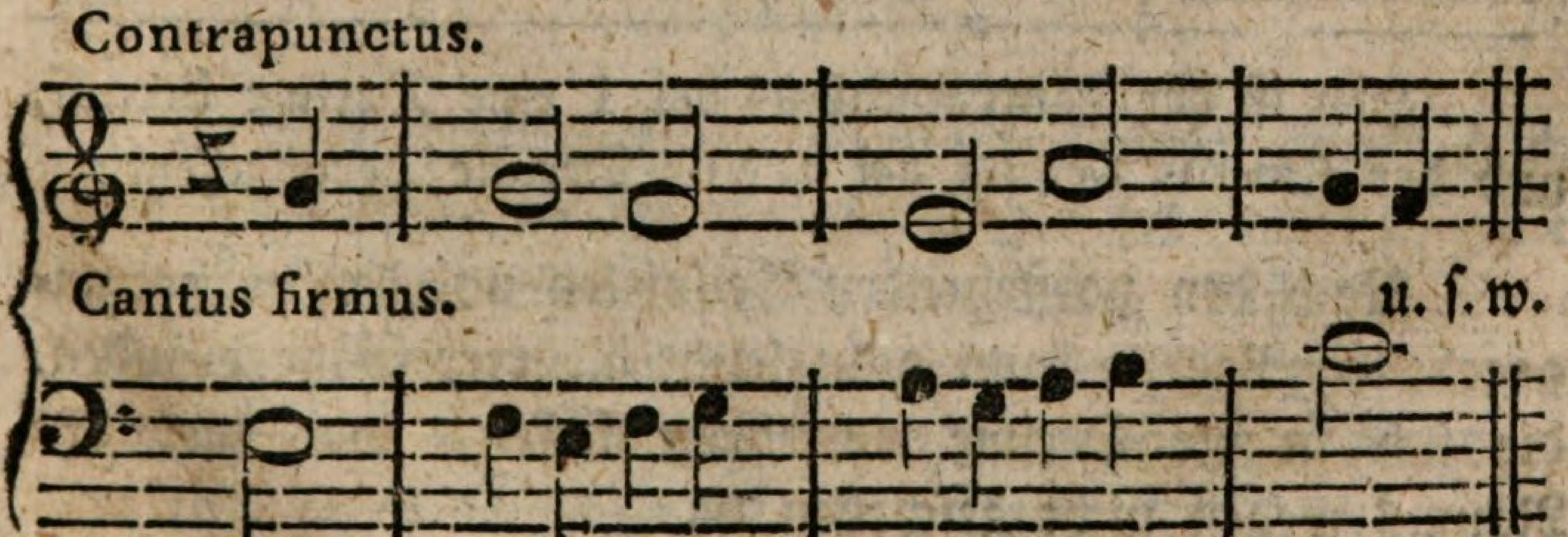

Cantus firmus bleibt auf derſelben Stelle, und der Contrapunktus bei 1 iſt um zehn Töne oder eine Decime höher geſetzt.



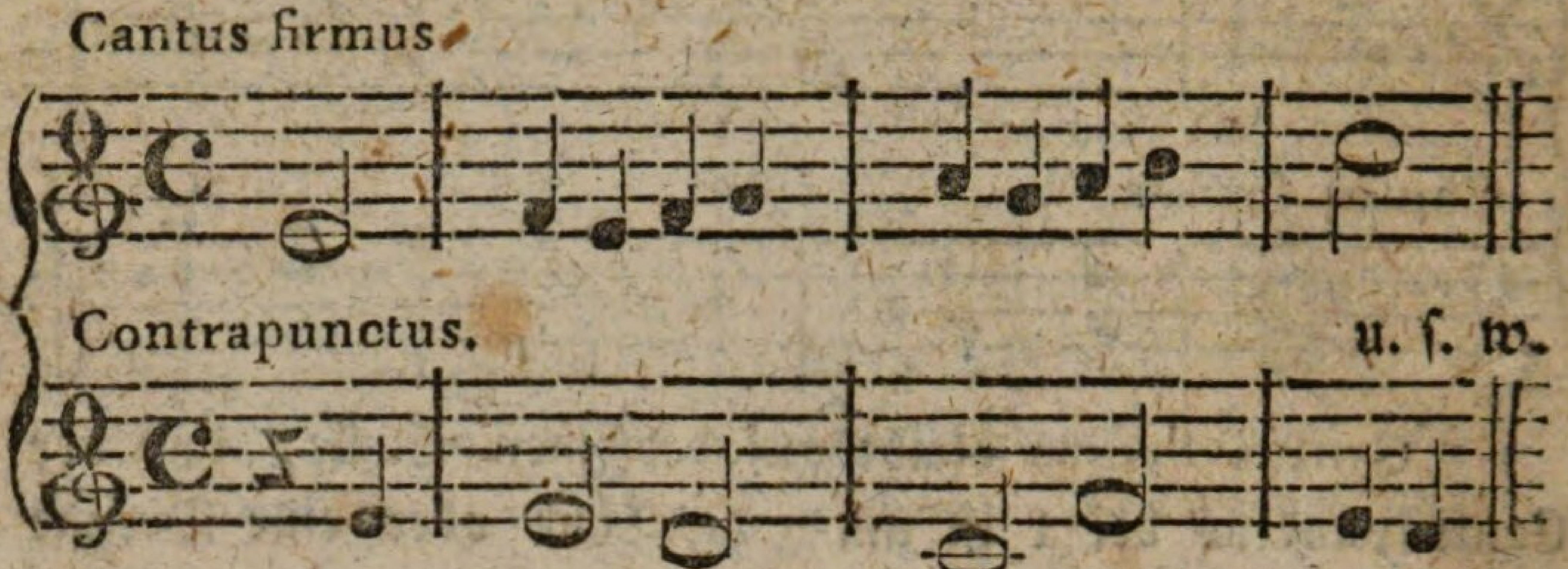

Der Contrapunktus bei 1 bleibt, und der Cantus firmus bei 1 iſt eine Decime herabgeſetzt.



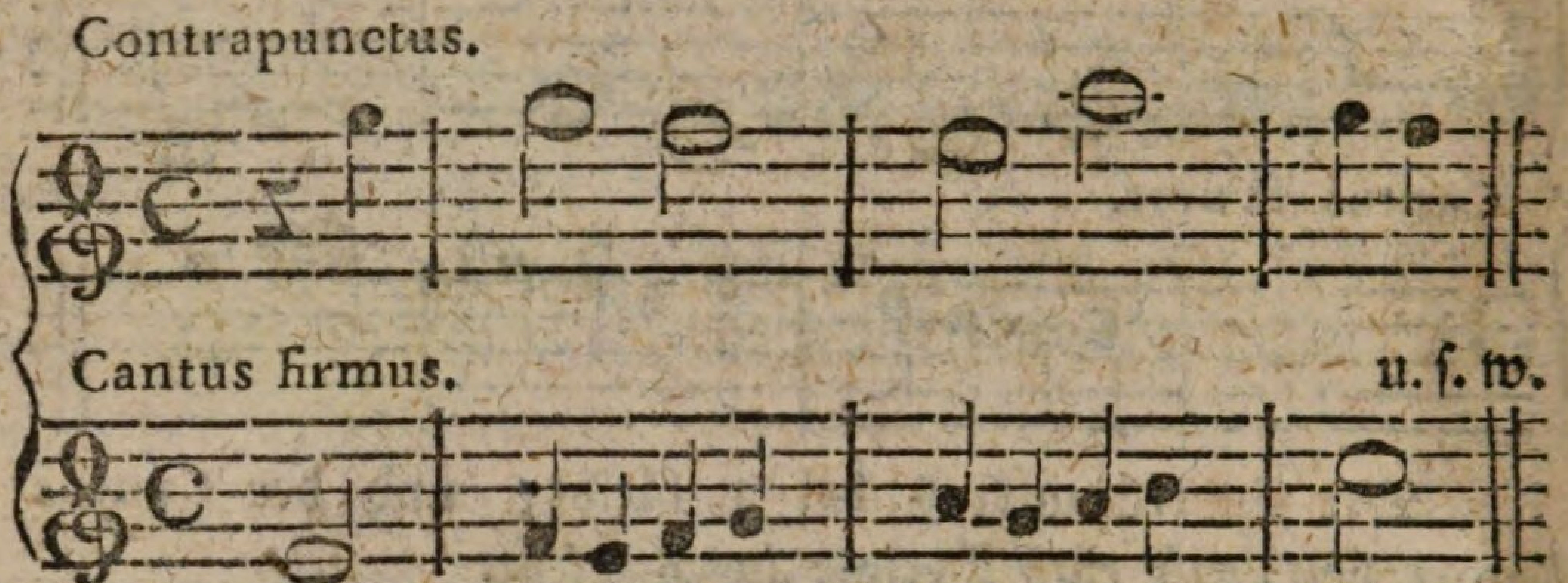

Hier bleibt der Cantus firmus bei 1, und der Contrapunctus bei No. 3 iſt eine Decime heraufgeſetzt.



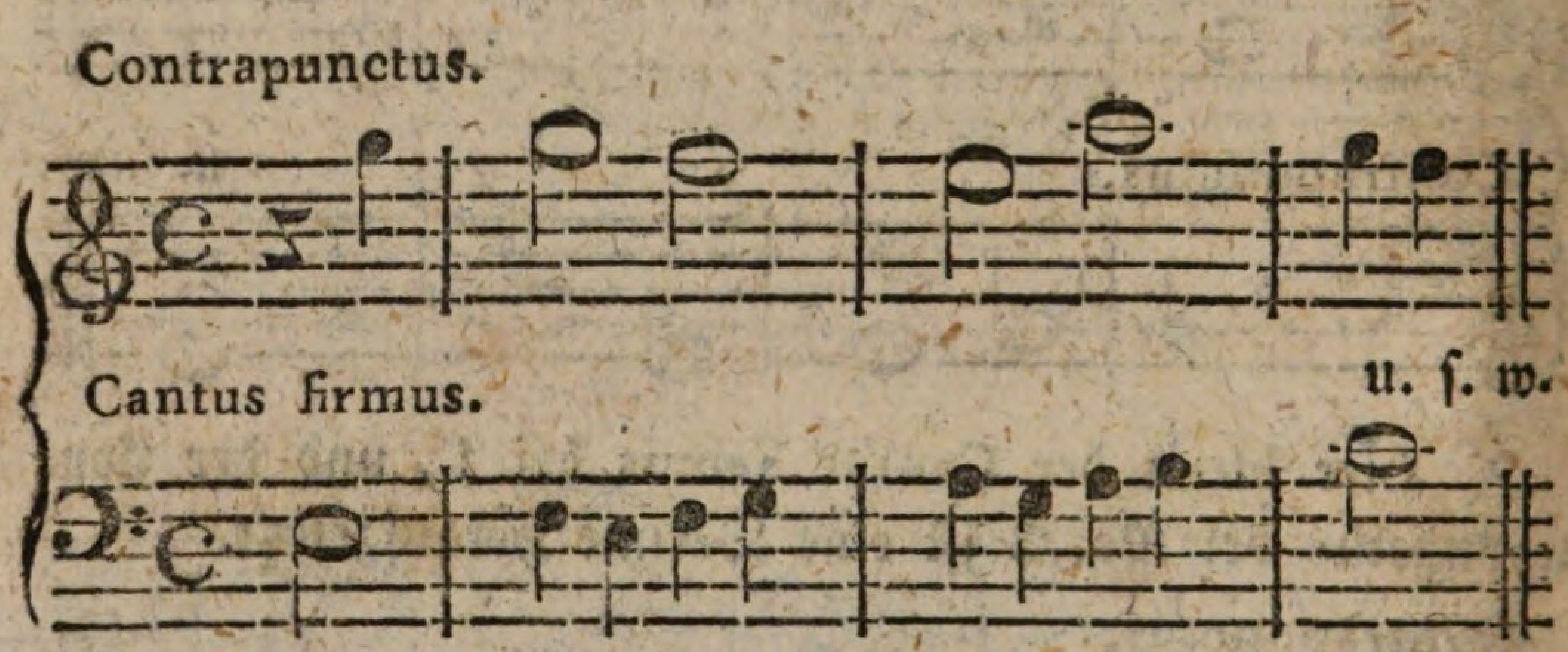
Hier iſt der Contrapunktus bei 4 geblieben und der Cantus firmus bei 1 eine Decime herabgeſetzt.




Hier iſt der Cantus firmus bei 2 eine Decime herabgeſetzt, während der Contrapunktus bei 1 geblieben iſt.




Hier iſt der Cantus firmus bei 6 unverändert, aber der Contrapunktus iſt bei 1 um eine Decime heraufgeſetzt.



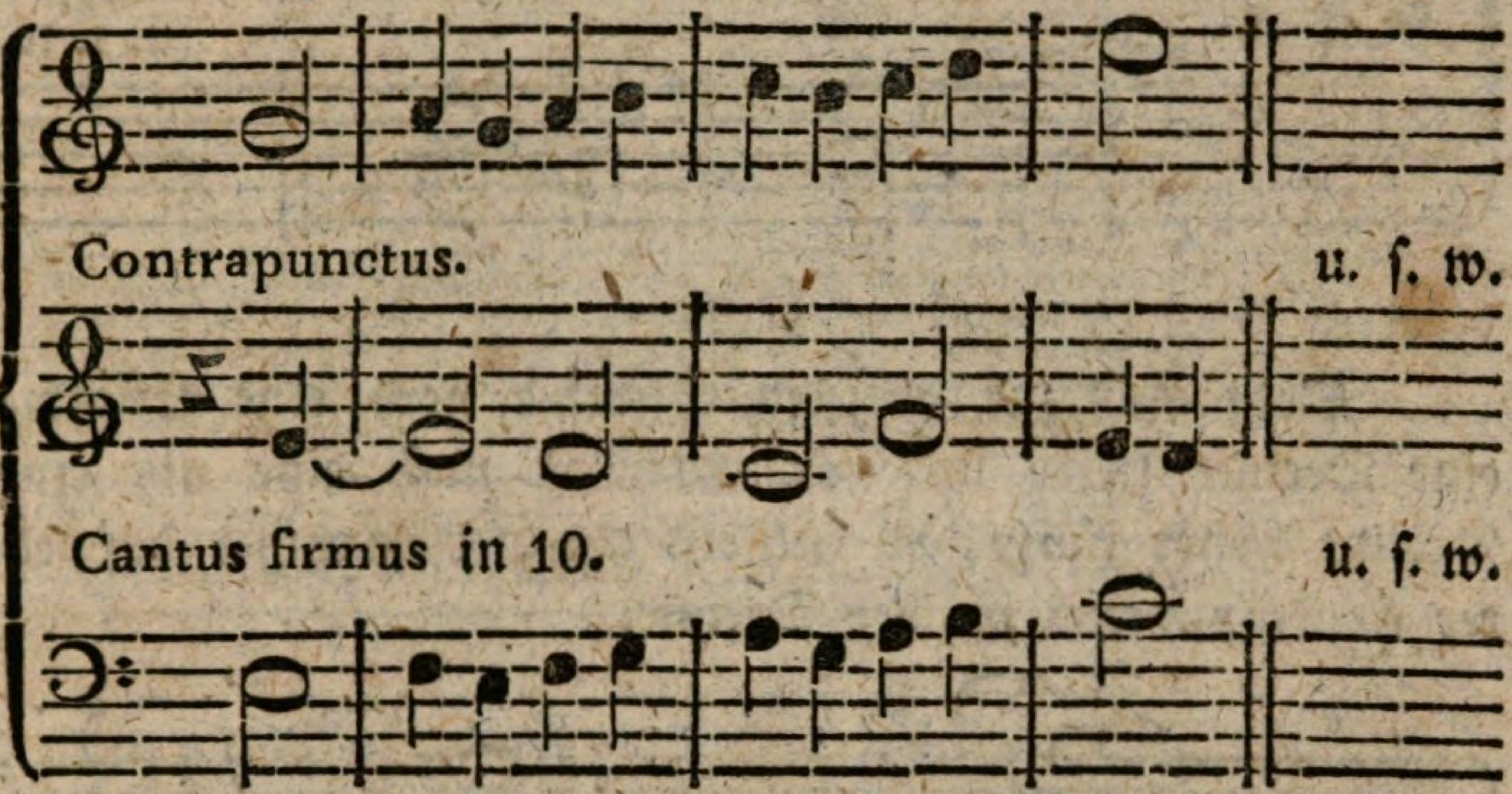

Hier iſt der Contrapunktus bei 1 eine Decime herauf, und der Cantus firmus bei 1 eine Decime herabgeſetzt.

Nach den vorſtehenden Beiſpielen und den vorher angegebenen Regeln kann man leicht mehrere Sätze erfinden, die ſich in die Decime umkehren laſſen, was hier des Raums wegen nicht geſchehen iſt.

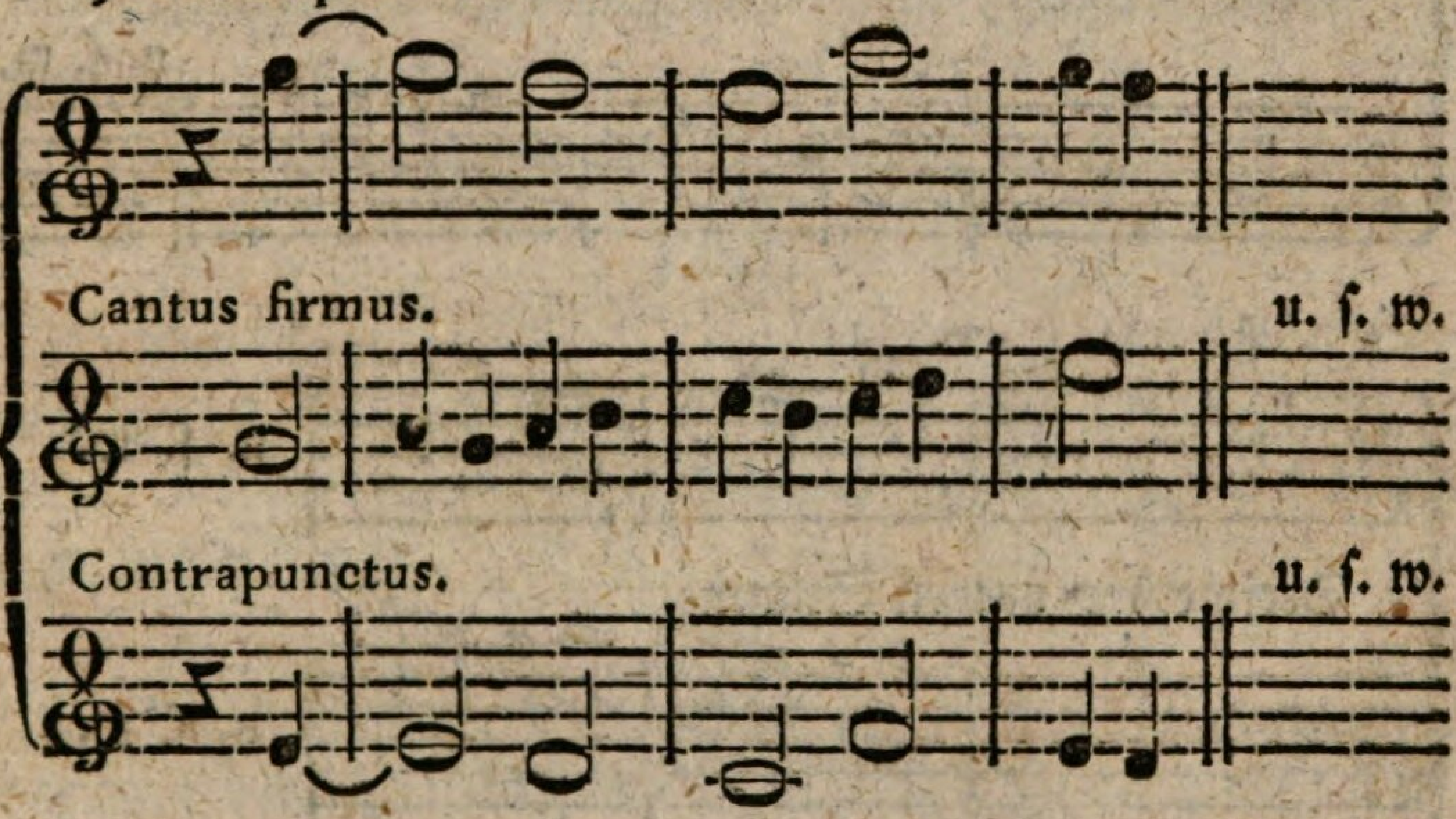
§. 8.

Das Exempel bei 1, im vorigen §, wird dreiſtimmig, wenn man entweder den Cantus firmus eine Decime tiefer a) oder den Contrapunktus eine Decime höher dazu ſetzt b)

a) Cantus firmus.

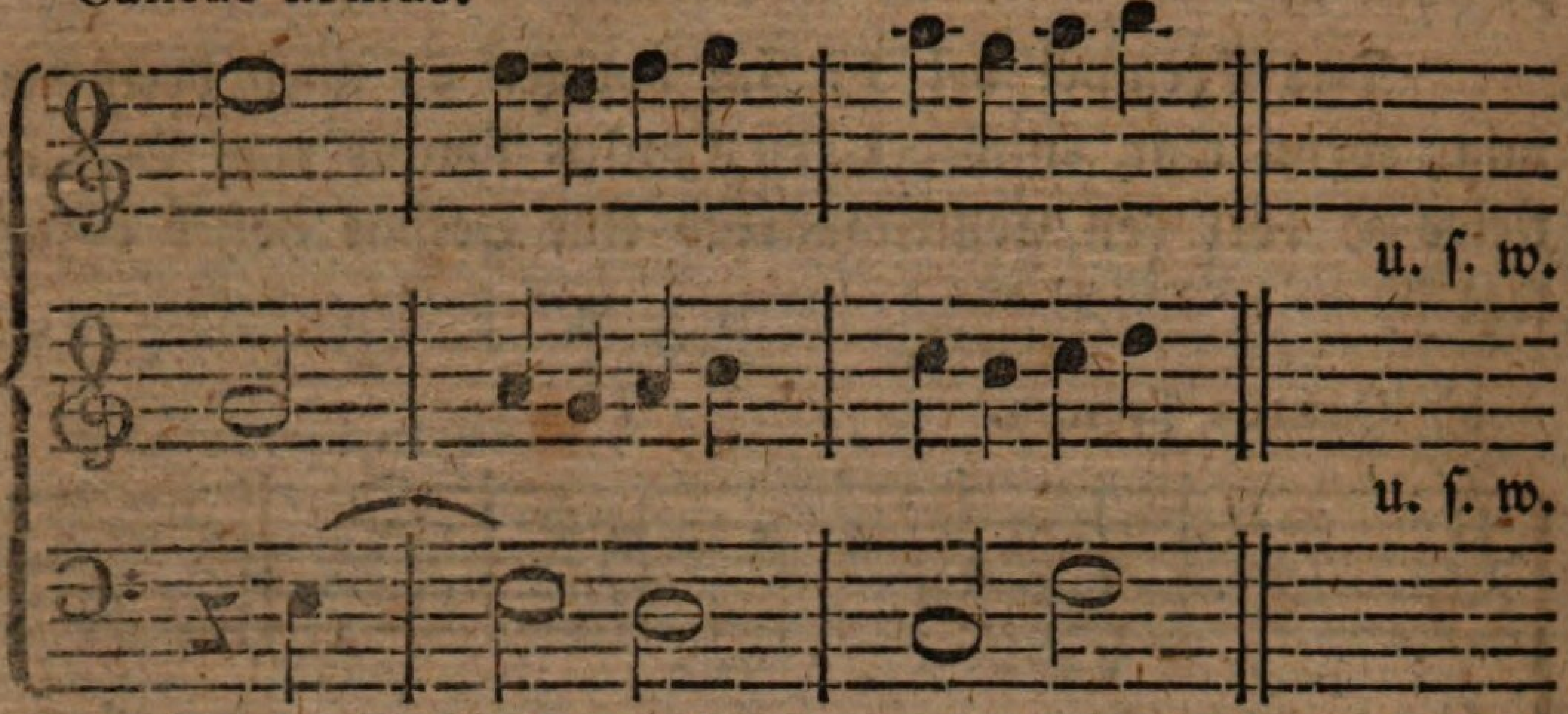



b) Contrapunctus in 10.



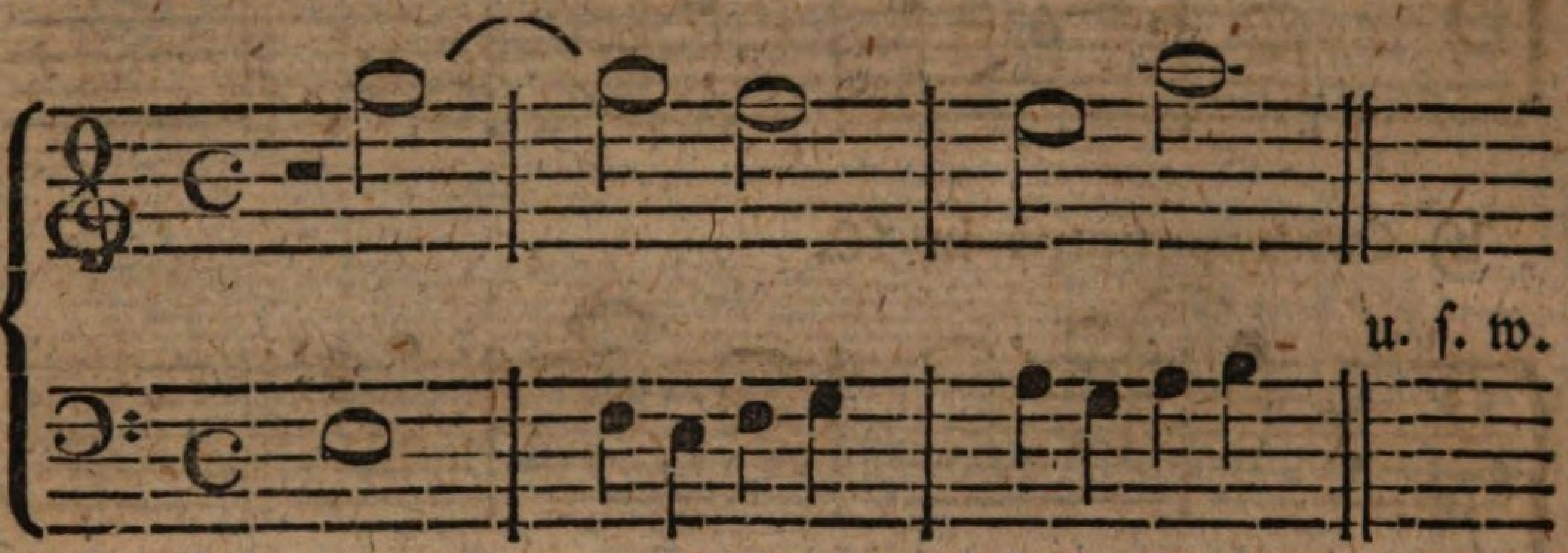

Dieſe dreiſtimmigen Exempel können überdies noch verſchiedentlich in die Octave umgekehrt werden. Wenn man das Exempel bei a) ſo einrichtet, daß der Cantus firmus bleibt, der Cantus firmus in 10 zwei Octaven herauf und der Contrapunctus eine Octave herabgeſetzt wird; ſo käme folgendes Beiſpiel:

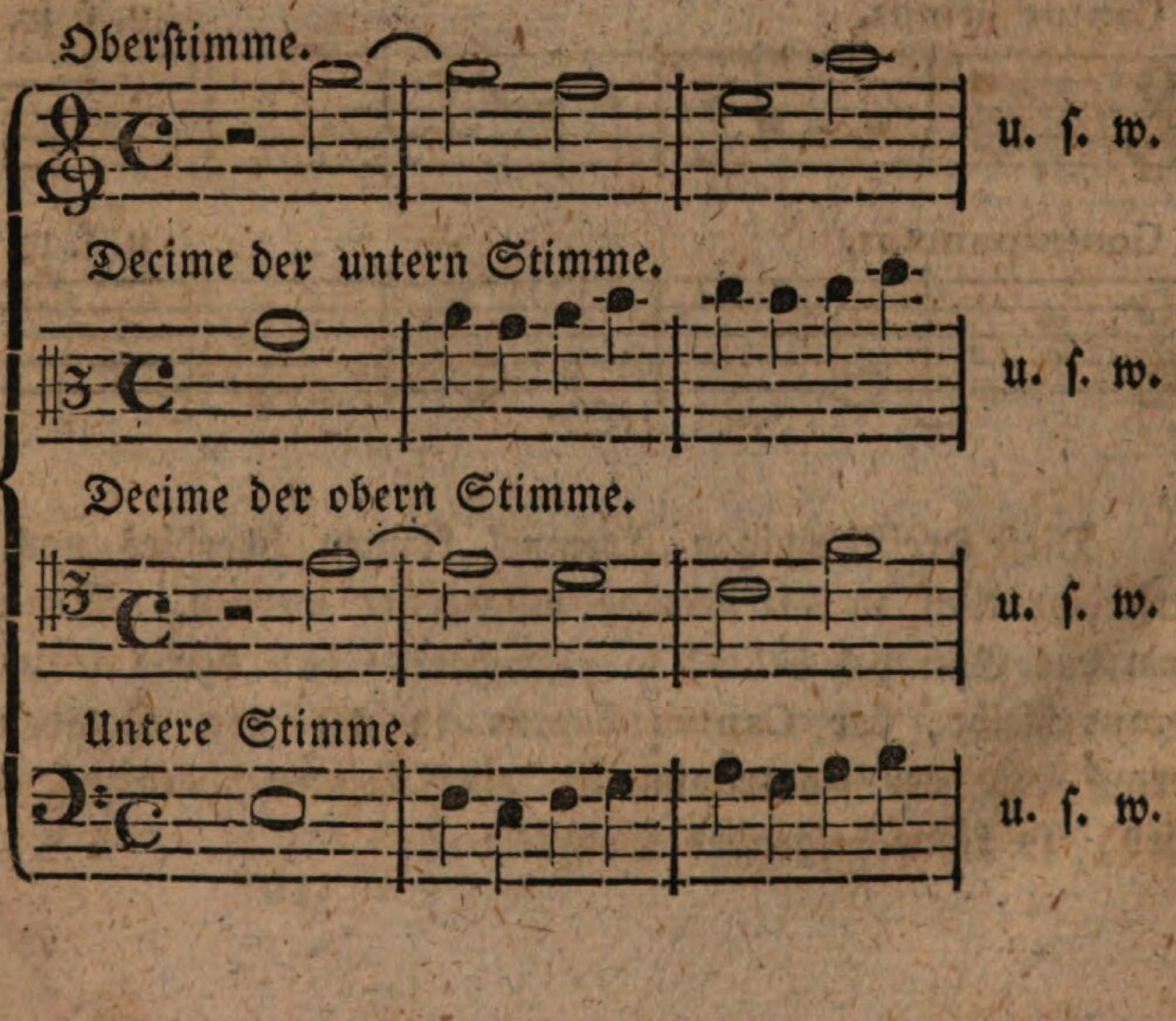
Cantus firmus.




## §. 9.

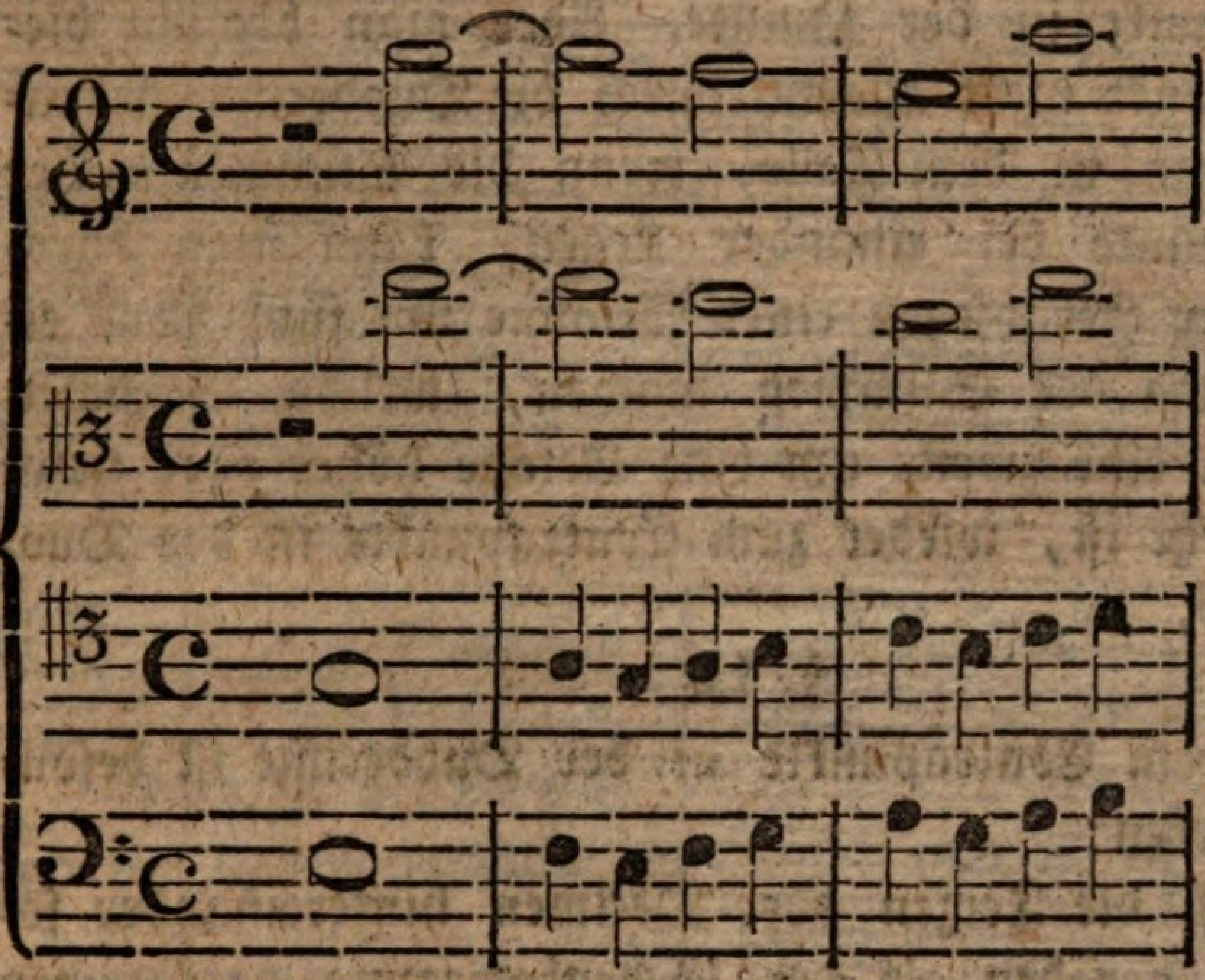
Setzt man zur oberſten Stimme noch eine Stimme eine Decime tiefer und zur unterſten noch eine um eine Decime höher hinzu, ſo entſteht ein vierſtimmiger doppelter Contrapunctus in der Decime.



§. 10.

Eben ſo kann man auch zur obern Stimme die Terz abwärts und zur untern die Terz aufwärts hinzuſetzen, wodurch eine Umkehrung des vorhergehenden Exempels in die Octaven mit den beiden Mittelſtimmen gemacht wird.




Dergleichen Umkehrungen in die Octave laſſen ſich noch auf verſchiedene Art machen, ſobald man eine oder die andere Stimme um eine Octave höher oder tiefer ſetzt.

§. 11.

Der Contrapunkt in der Decime ſchickt ſich beſſer zum mehrſtimmigen Satze als zum zweiſtimmigen, weil in jenem die Entfernung der Stimmen durch die Mittelſtimmen gedeckt wird.

§. 12.

Der doppelte Contrapunktus in der Duodecime beſteht darin, daß die obere Stimme zwölf Töne tiefer oder die untere zwölf Töne höher geſetzt wird, während die andere Stimme an ihrer Stelle bleibt, ohne dabei die Regeln der Harmonie und der Fortſchreitung zu verletzen. Die Duodecime wird dann zur Prime, die Undecime zur Secunde, die Decime zur Terz, die None zur Quarte, die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte, die Sexte zur Septime, die Quinte zur Octave, die Quarte zur No-

ne, die Terz zur Decime, die Secunde zur Undecime, die Prime zur Duodecime.

§. 13.

Setzt man die durch dieſen Contrapunkt entſtandene Stimme wieder um eine Octave zurück, ſo entſteht der Contrapunkt in der Quinte. Aber man braucht dieſen Contrapunkt nicht allemal durch die Duodecime zu machen, ſondern in dem Falle, wenn die Stimmen näher als eine Quinte bei einander liegen, kann man durch Herauf- oder Herabſetzen einer Stimme um fünf Töne eine Umkehrung der Stimmen machen, welche Stimmen dann, wenn eine zweite um eine Octave höher oder tiefer entgegengeſetzt iſt, wieder zum Contrapunkte in der Duodecime wird.

§. 14.

Bei dem Contrapunkte in der Duodecime iſt beſonders zu merken:

1) daß die Terzen oder Decimen hintereinander ſowol in der geraden als der Gegenbewegung vorkommen können, aber doch nicht zu viele, wie bei dem einfachen Contrapunkte ſchon bemerkt worden iſt.

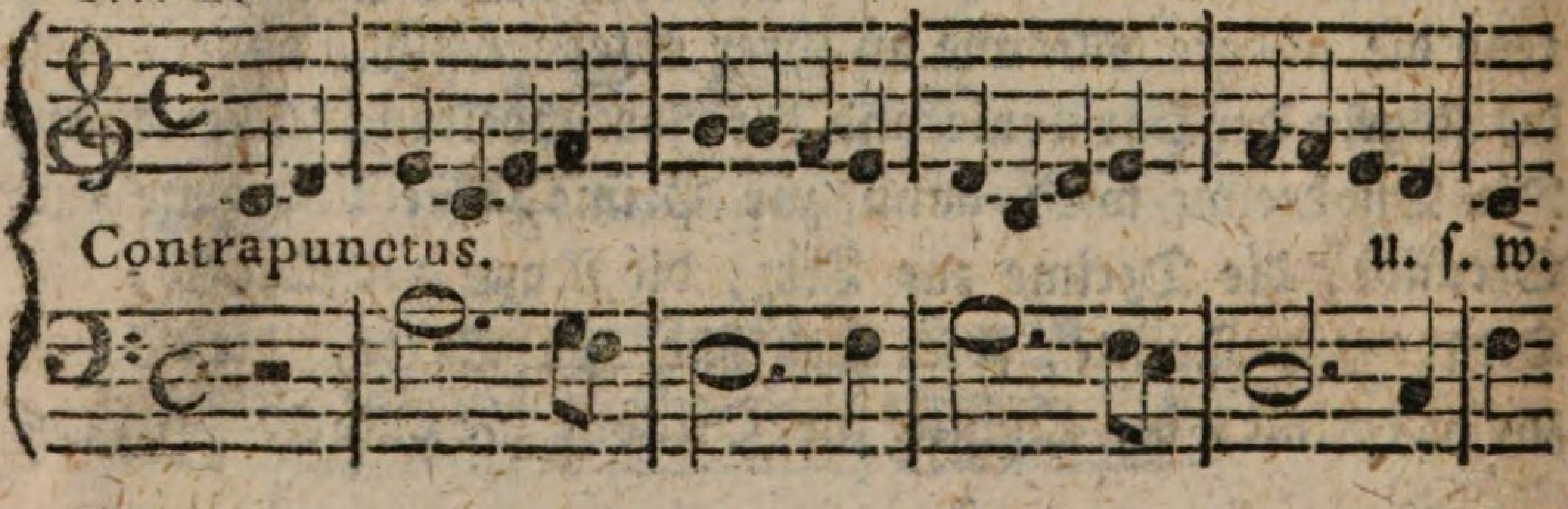
2) daß man die beiden Stimmen, die den Contrapunkt machen, nicht über den Umfang einer Duodecime hinaus laſſen ſoll;

3) daß man zwar eine Sexte ſetzen kann, aber nur alsdann, wenn ihr unteres Ende abwärts geht, weil durch deren Umkehrung eine Septime entſteht;

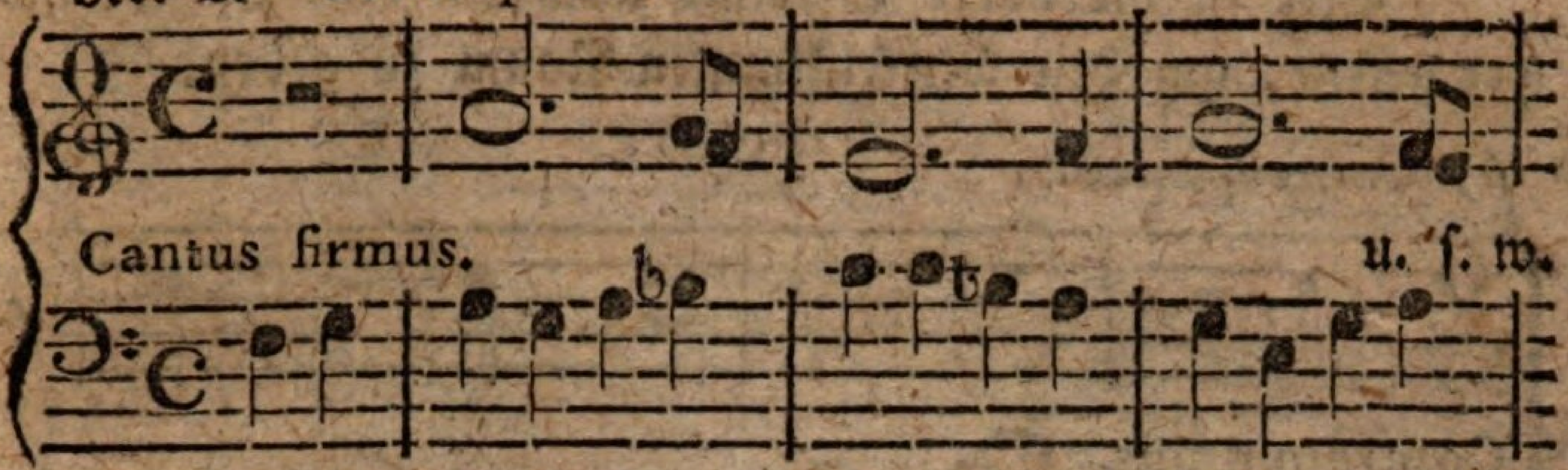
4) daß man die Secunde und Quarte immer in die Terz und keine Diſſonanz in die Sexte auflöſen ſoll.

Nachfolgende Beiſpiele werden von der Umkehrung in die Duodecime eine Ueberſicht geben.

Nr. 1. Cantus firmus.

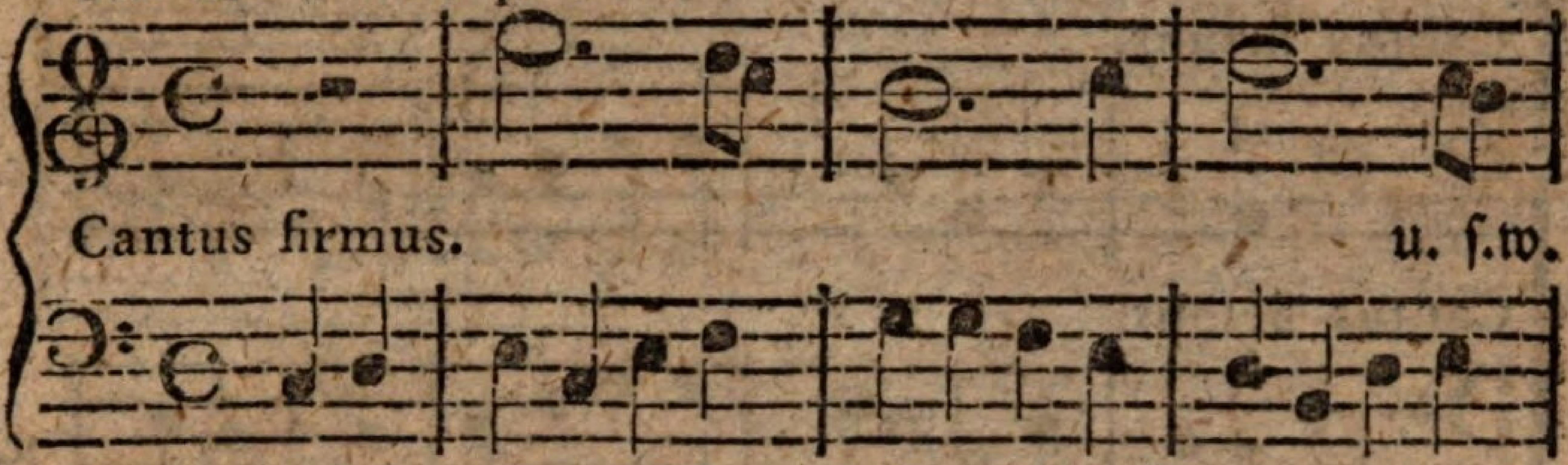


Nr. 2. Contrapunctus.




Hier iſt der Contrapunct bei 1) eine Octave höher und der Cantus firmus eine Duodecime tiefer geſetzt.

Nr. 3. Contrapunctus.

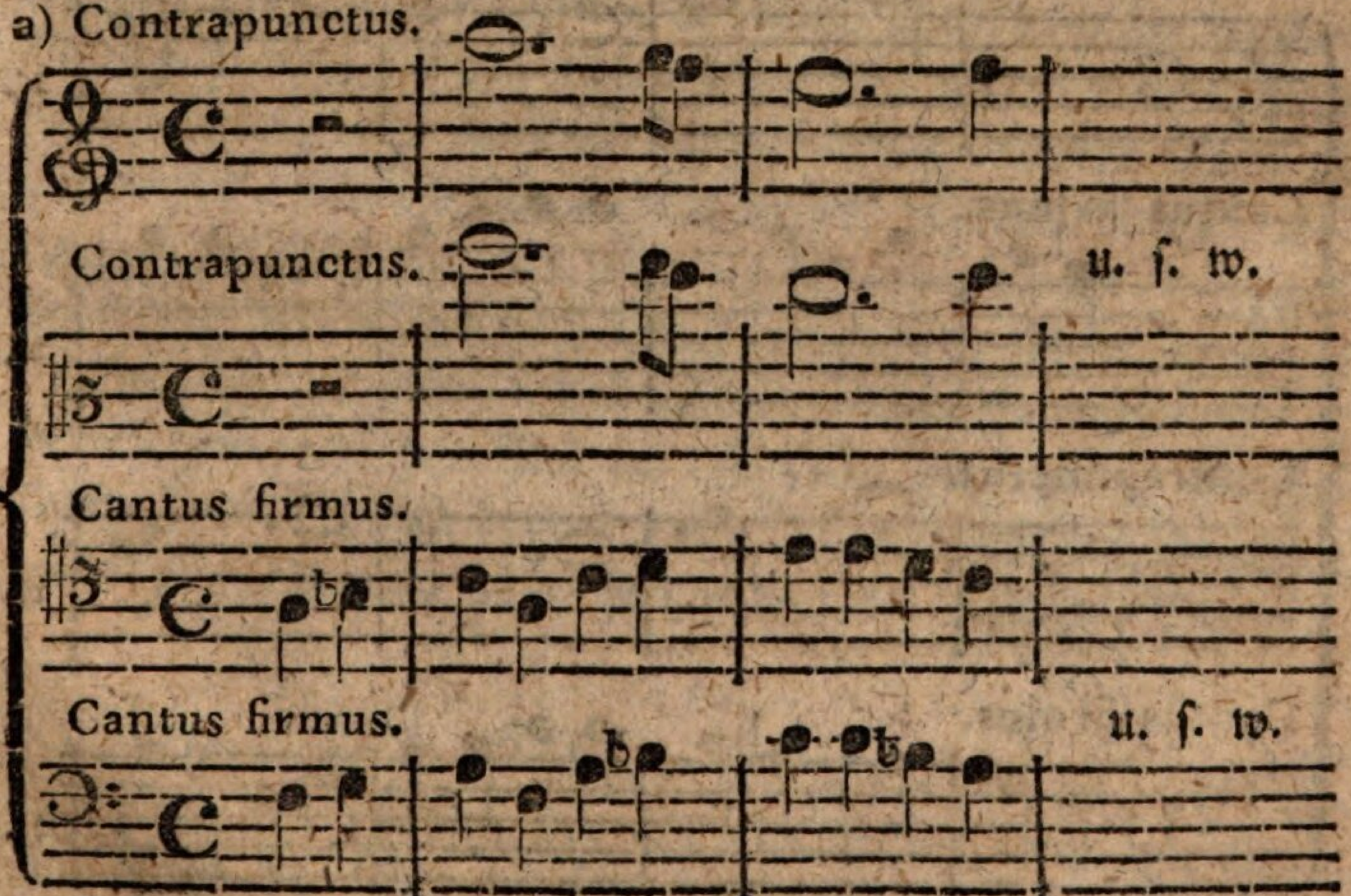



Hier iſt der Cantus firmus bei 1) eine Octave herab, und der Contrapunktus eine Duodecime herauf geſetzt.

§. 15.

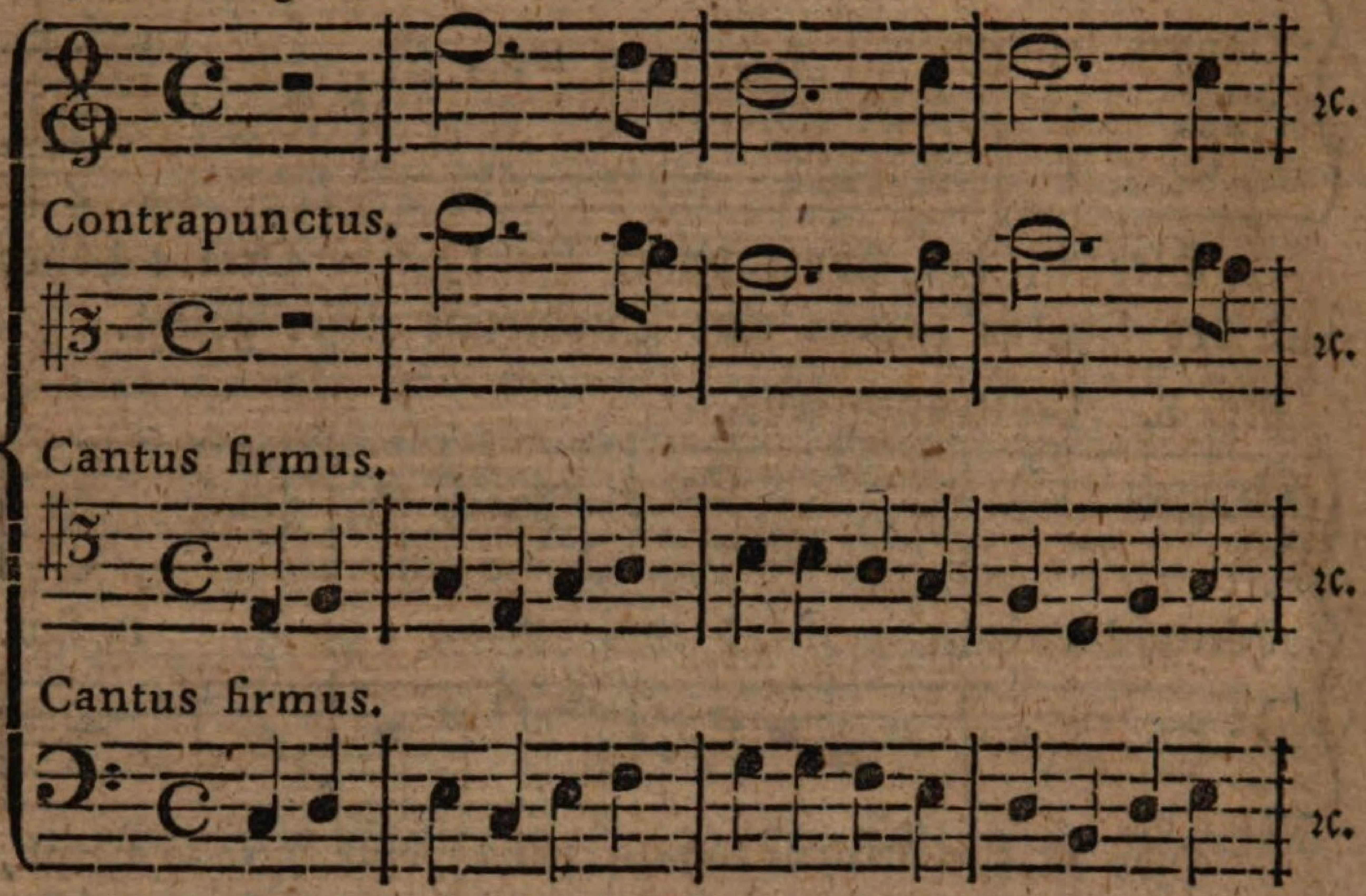
Man kann den Contrapunkt in der Duodecime eben ſo, wie den Contrapunkt in der Decime drei= oder vier=ſtimmig machen, wenn man die obere Stimme eine Terz tiefer und die untere Stimme eine Terz höher dazuſetzt. Z. B. bei a) und bei b).

a) Contrapunctus.



Hier iſt die obere Stimme noch um eine Octave höher geſetzt, um den Mittelſtimmen Raum zu geben.

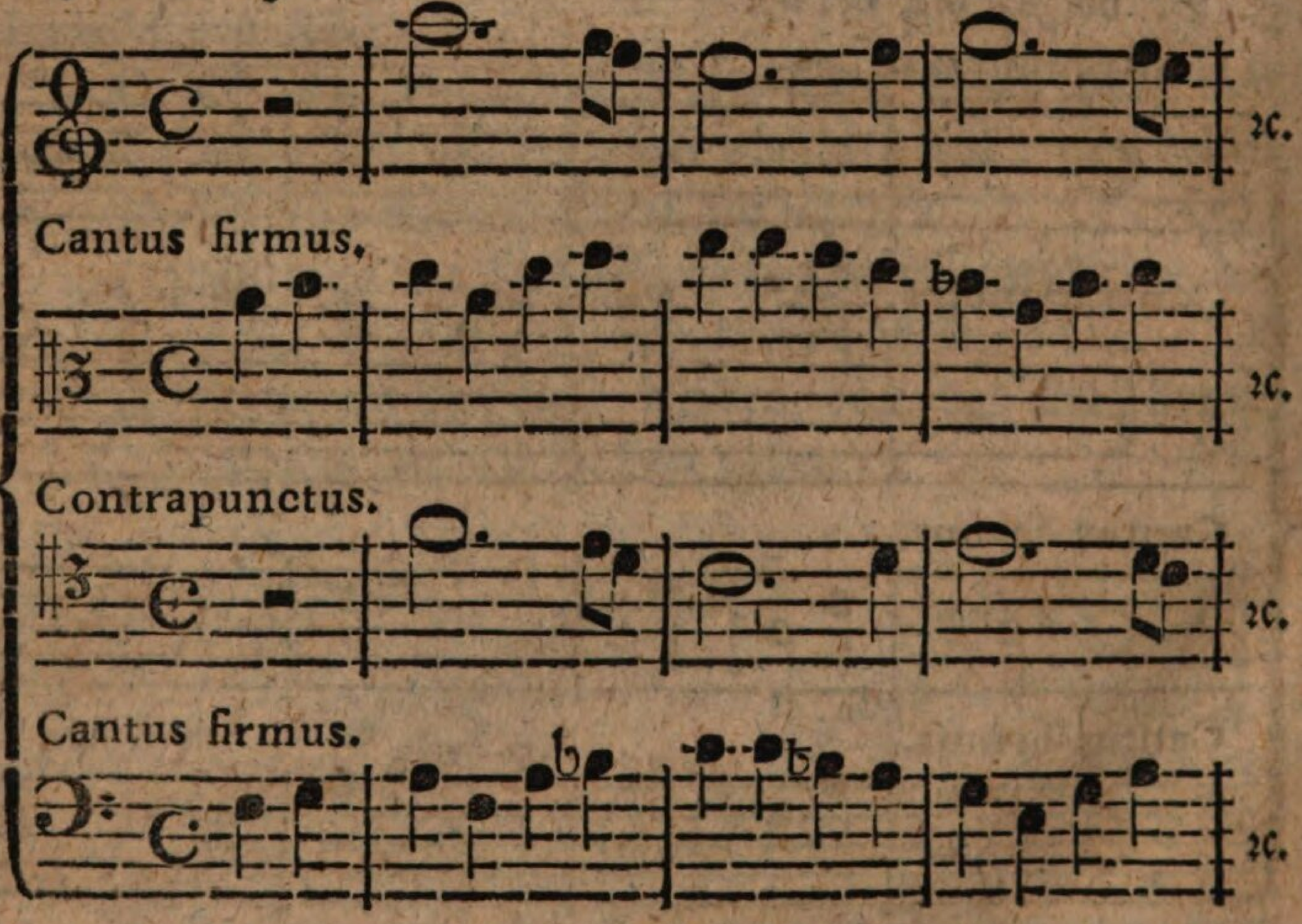
*b*) Contrapunctus.



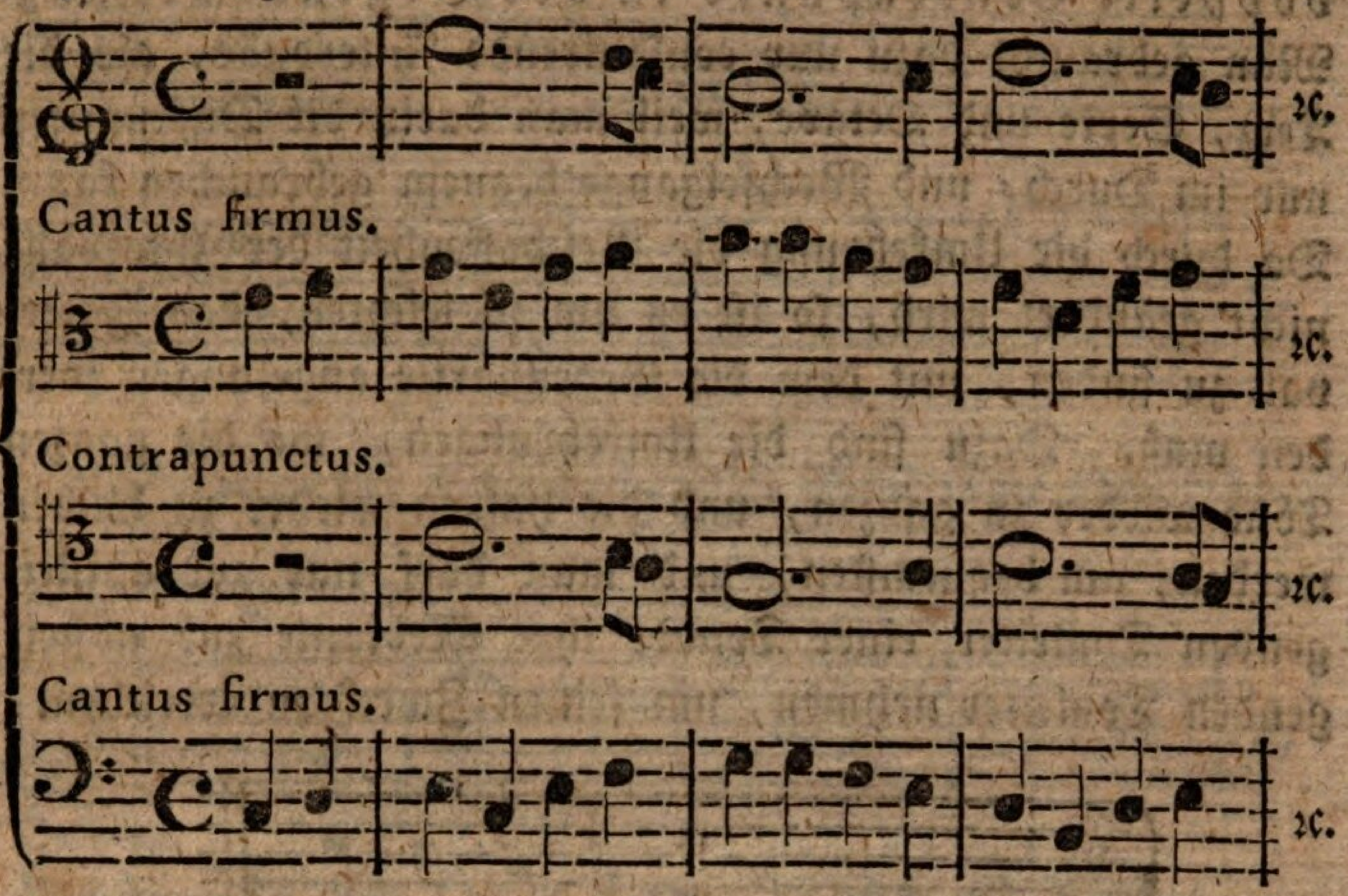

§. 16.

Die Terzen im vorigen Exempel können auch decimenweiſe vertheilt werden, und der Contrapunkt in der Duodecime kann mit dem Contrapunkte in der Decime und in der Octave abwechſeln. Z. B. a) und b).

*a*) Contrapunctus.



*b*) Contrapunctus.



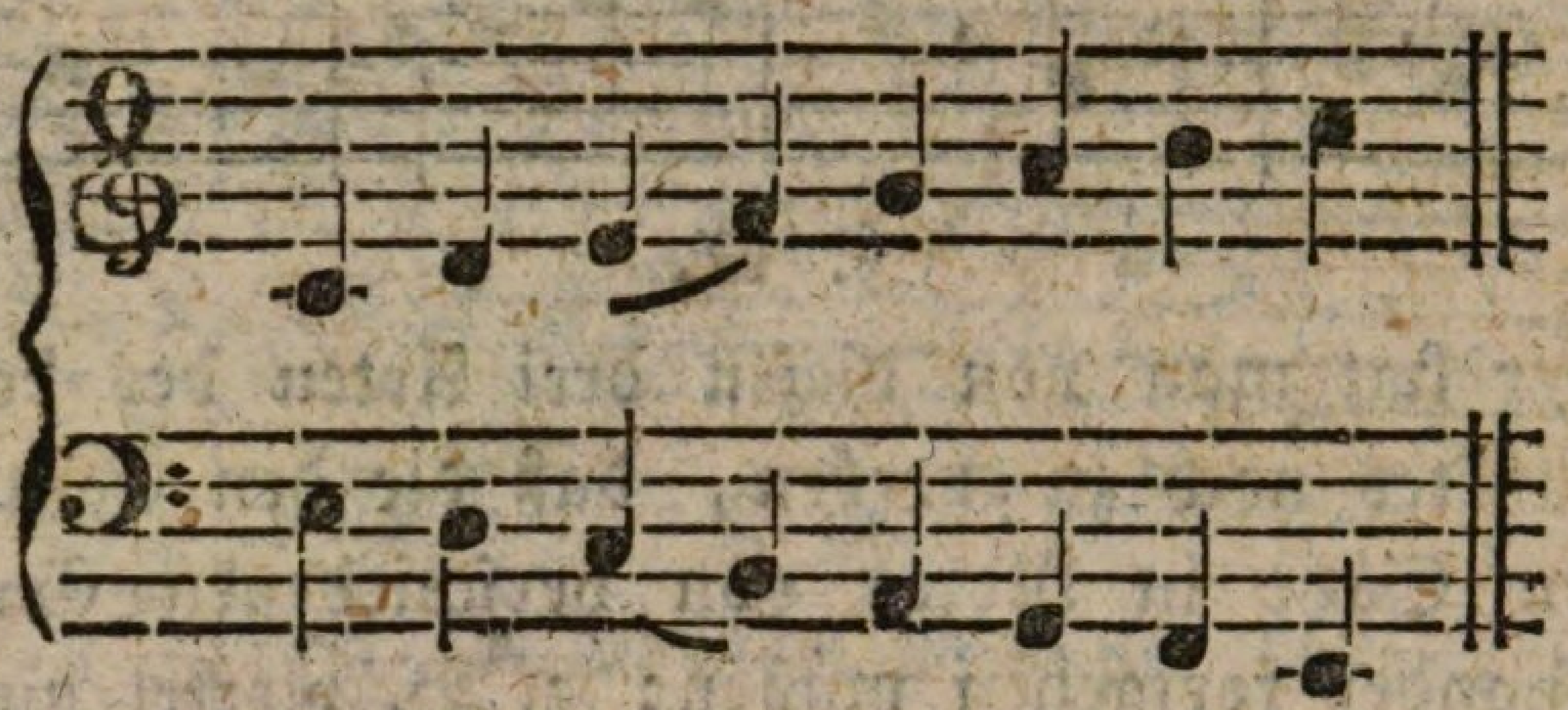

§. 17.

Hier hat man von dieſen drei Arten des doppelten Contrapunktes noch zu merken, daß die den Contrapunkt führenden Sätze in Noten von verſchiedenen Gattungen gegen einander fortgehen müſſen; z. B. viertel und halbe gegen ganze Taktnoten ꝛc., und daß die Stimmen nicht zu gleicher Zeit anfangen, ſondern nach einer oder mehreren Pauſen hintereinander eintreten müſſen. Obgleich die den Contrapunkt führenden Stimmen auf einen beſtimmten Umfang eingeſchränkt ſind, ſo kann man doch die untern Stimmen eine Octave tiefer oder die obern eine Octave höher ſetzen, um dadurch Platz für die Mittelſtimmen zu finden. In dem Contrapunkte in der Decime und Duodecime muß bisweilen, der Modulation wegen, ein Intervall bei der Umkehrung durch ein Kreuz erhöht oder durch ein b erniedrigt werden, was aber bei dem Contrapunkte in der Octave nicht der Fall iſt. Endlich darf in der Hauptkompoſition, die bei dem Exempel mit 1 bezeichnet iſt, nicht leicht eine Stimme über oder unter die andere weggehen.

§. 18.

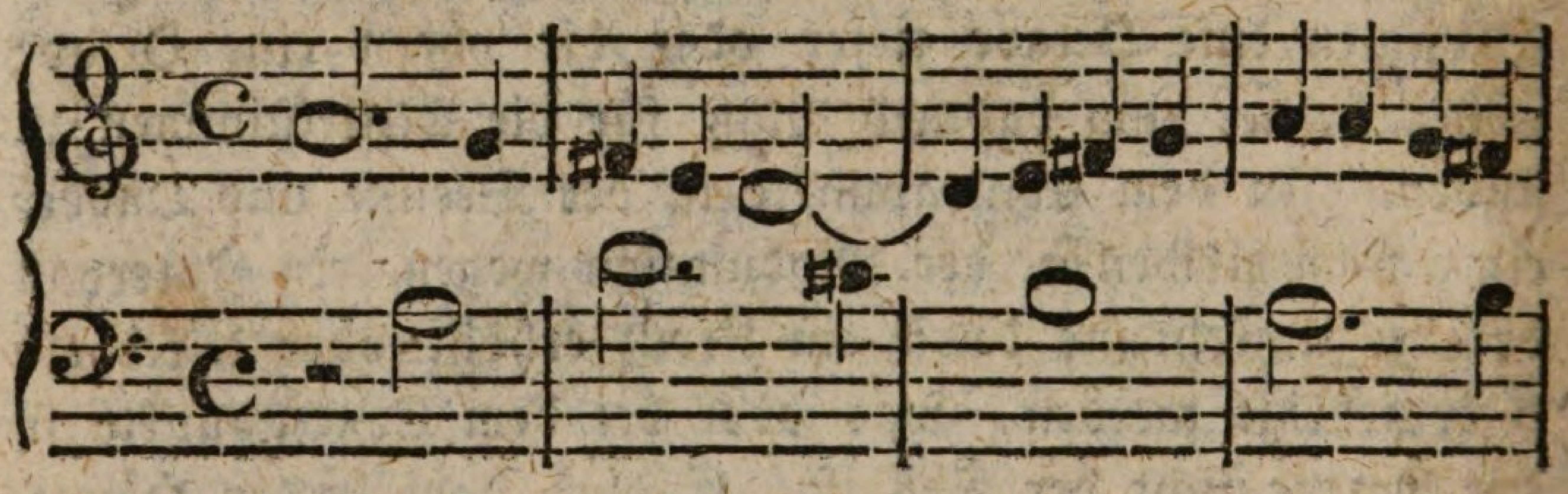
Wenn der Contrapunkt ſo eingerichtet iſt, daß er außer der Umkehrung der Stimmen auch noch eine Verſetzung in die Gegenbewegung zuläßt, ſo heißt er der

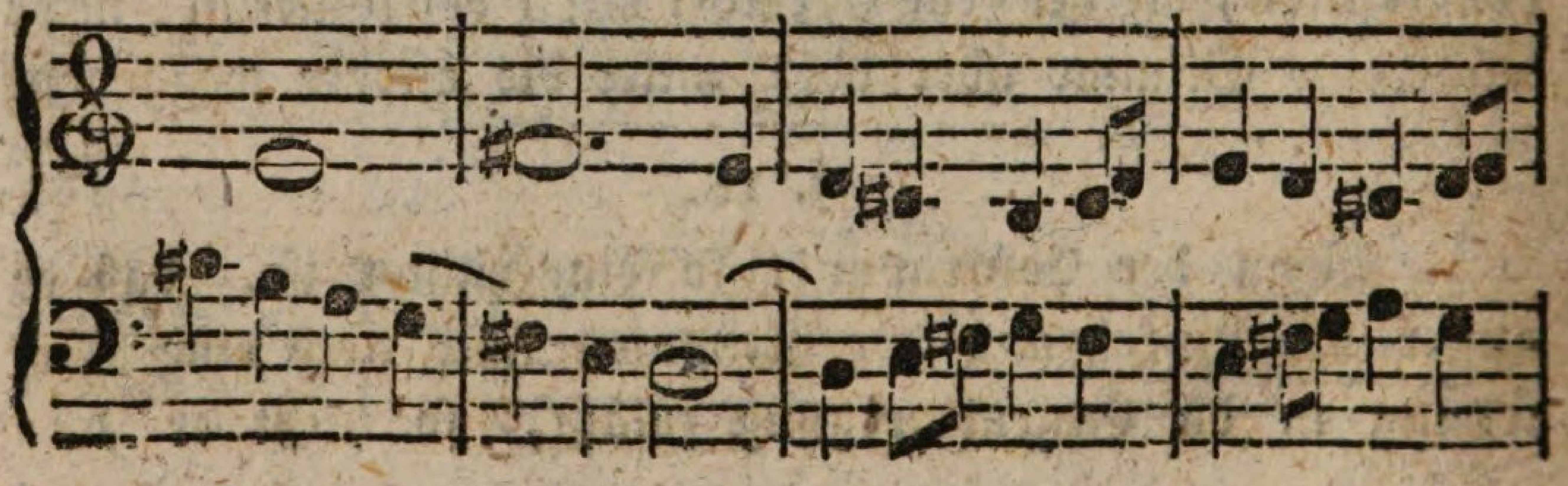
doppelte Contrapunkt in der Gegenbewegung. Man gebraucht dazu nur conſonirende Intervalle, als die Terz, Sexte und Octave, weil man darin die Diſſonanzen nur im Durch- und Wechſelgange bequem gebrauchen kann. Da durch die Umkehrung die Beſchaffenheit der Intervalle nicht geändert wird, ſo iſt es um ſo leichter, das Intervall zu finden, mit dem die Gegenpartie angefangen werden muß. Dazu ſind die Umkehrungen, wo die ganzen Töne wieder zu ganzen, und die halben wieder zu halben werden, am bequemſten, und man darf nur zur aufſteigenden Tonleiter einer Tonart ihre Mediante zur abſteigenden Tonleiter nehmen, um ſeinen Zweck zu erreichen.

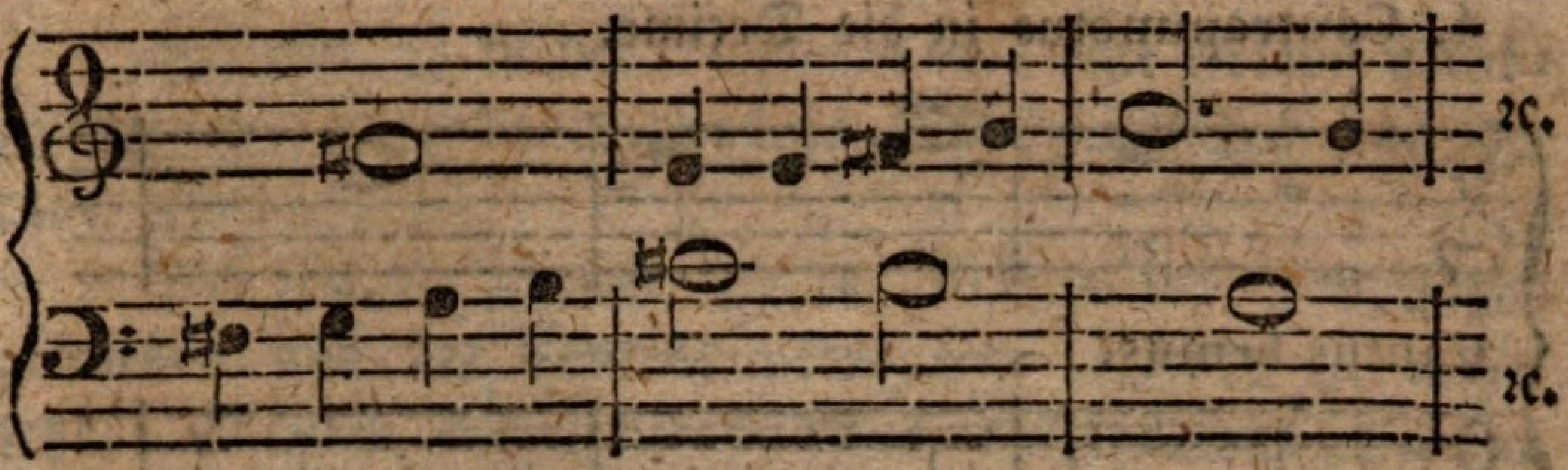


## §. 19.

Der doppelte Contrapunkt in der Gegenbewegung kann in der Octave, Decime und Duodecime gemacht werden, wie man aus folgenden Beiſpiele ſieht,

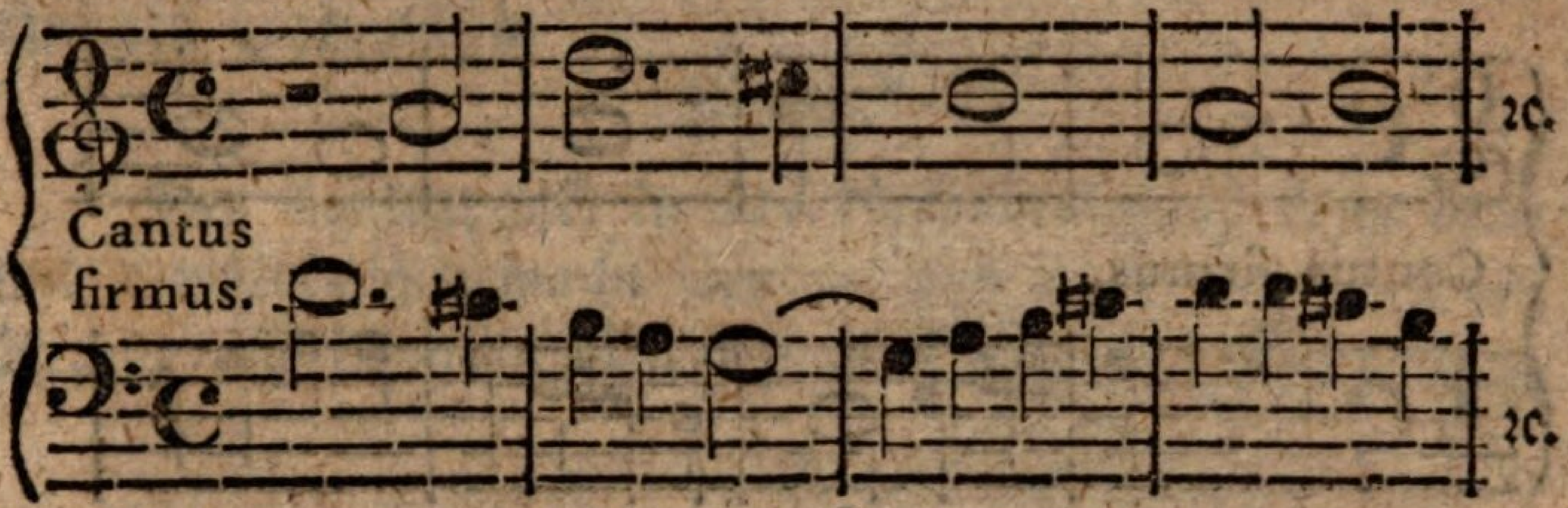




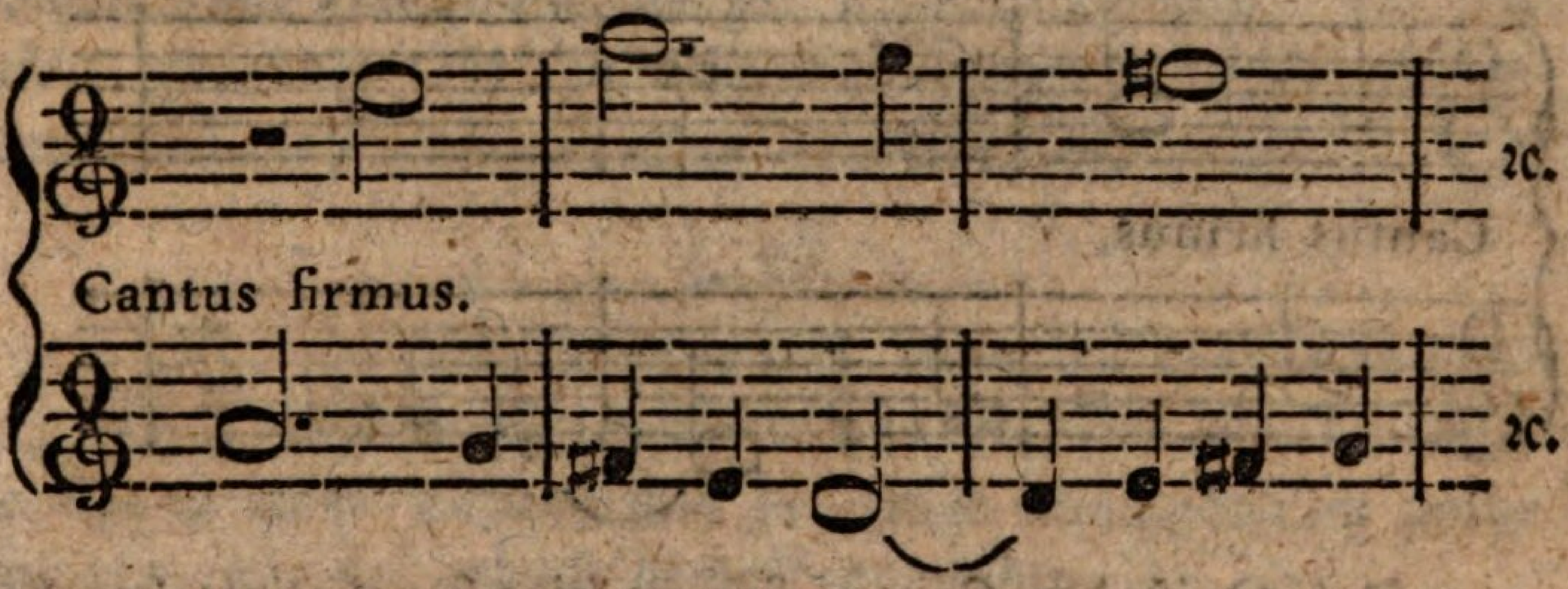



Umkehrung der Stimmen in die Duodecime abwärts:

1. Contrapunctus.

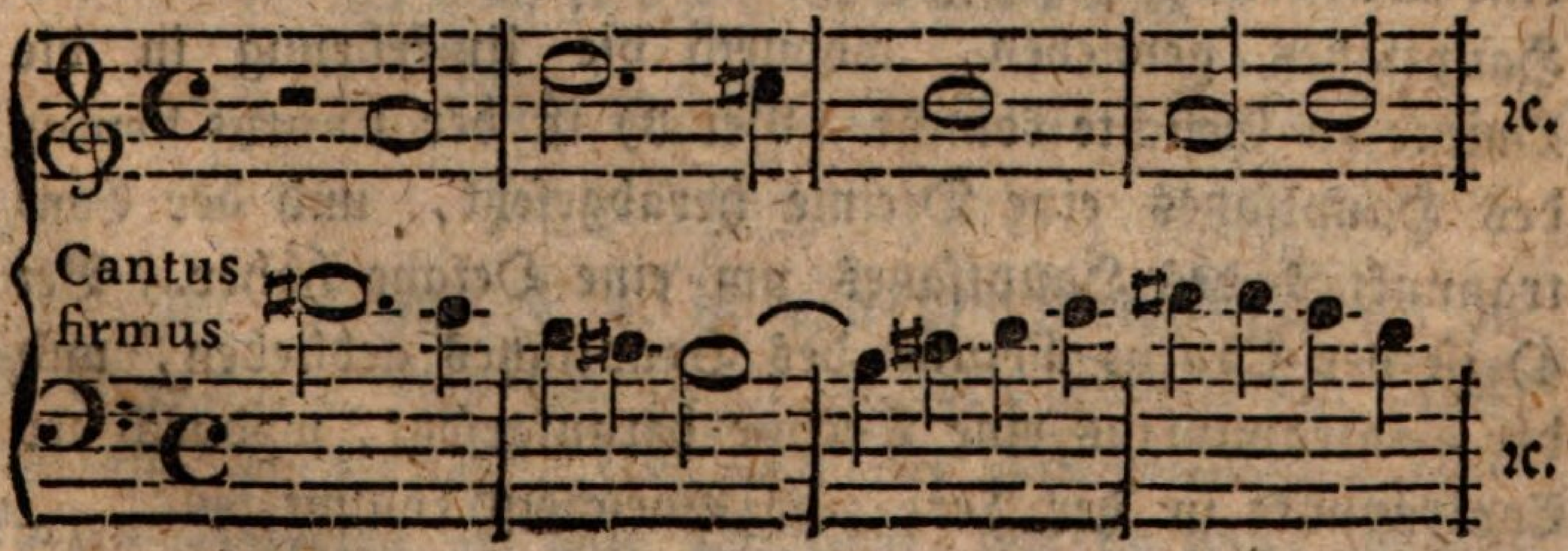



2. Contrapunctus in die Duodecime.

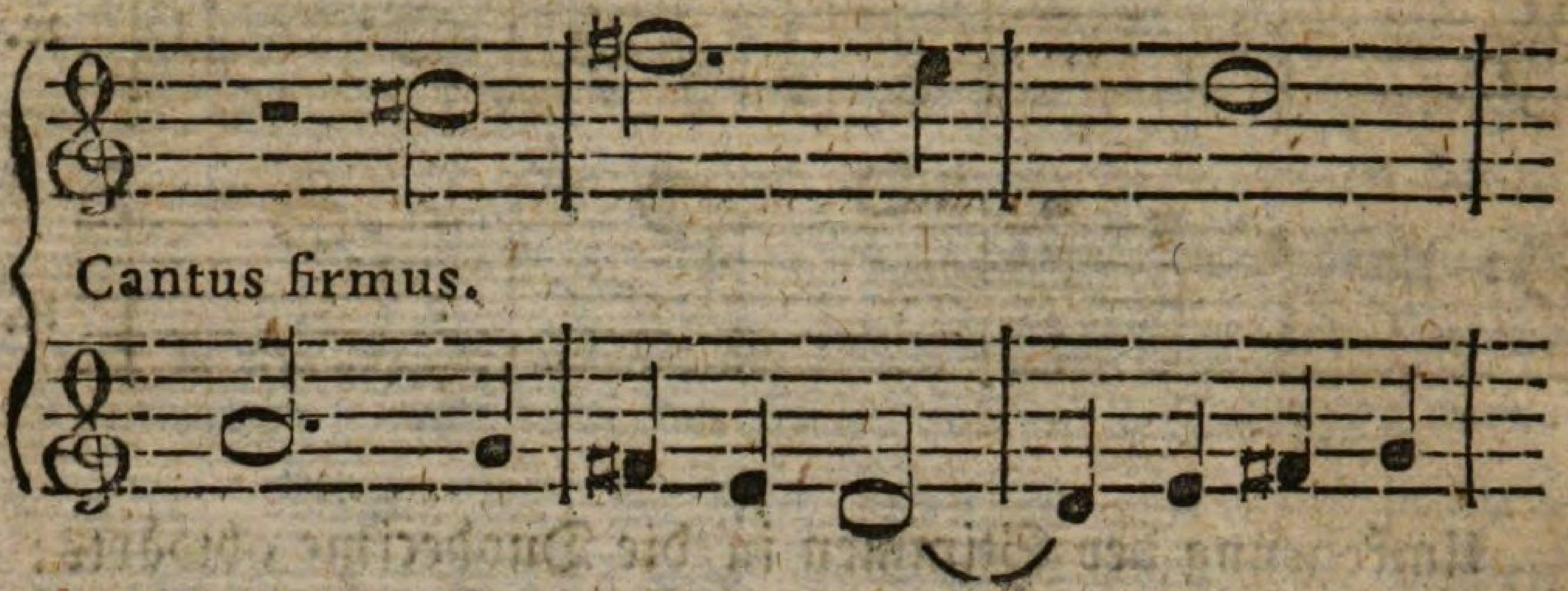



Umkehrung der Stimmen in die Decime abwärts:

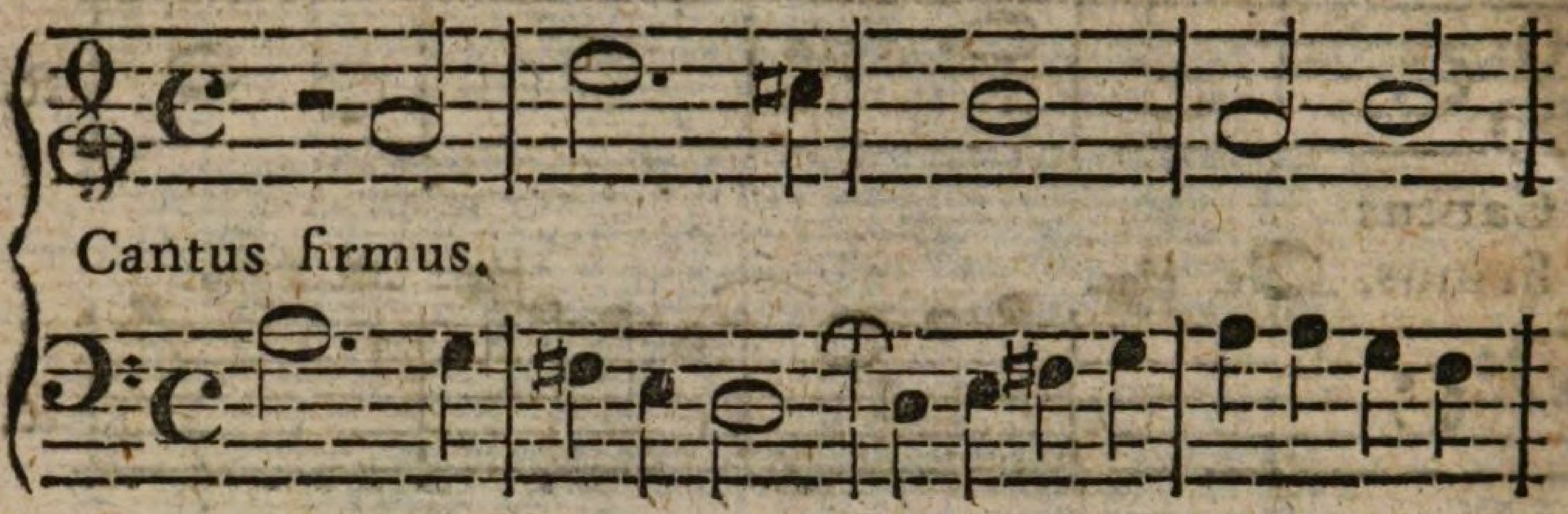
3. Contrapunctus.



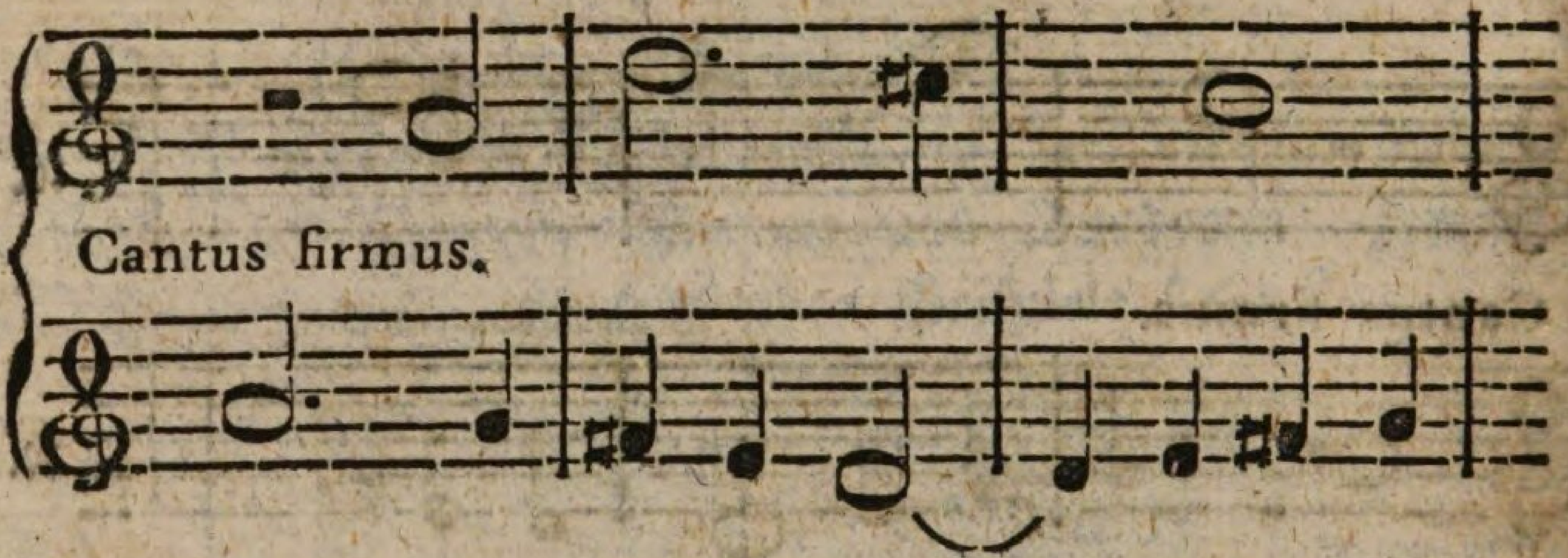
4. Contrapunctus in die Decime.




5. Umkehrung in die Octave abwärts.




6. Contrapunctus in die Octave.




Bei 1) iſt der Cantus firmus eine Duodecime herabgeſetzt und der Contrapunktus bei dem Hauptſatze eine Octave herauf. Bei 2) iſt der Contrapunkt des Hauptſatzes eine Duodecime heraufgeſetzt, und der Cantus firmus des Hauptſatzes geblieben, wodurch die Umkehrung in die Quinte zu Geſichte kommt. Bei 3) iſt der Cantus firmus des Hauptſatzes eine Decime herabgeſetzt, und der Contrapunktus des Hauptſatzes um eine Octave höher. Bei 4) iſt der Cantus firmus des Hauptſatzes geblieben, und der Contrapunktus eine Decime heraufgeſetzt, wodurch der Contrapunkt in der Terz zum Vorſchein kommt.

Bei No. 5) iſt der Cantus firmus eine Octave herabgeſetzt, und der Contrapunktus des Hauptſatzes eine Octave herauf.

Bei No. 6) iſt der Cantus firmus des Hauptſatzes geblieben und der Contrapunktus eine Octave heraufgeſetzt, wodurch der Contrapunktus im Einklange erſcheint. Die Umkehrung in die Octave iſt wegen der vielen Einklänge und Octaven nicht gut, wird aber verbeſſert, wenn eine dritte Stimme hinzukommt. So iſt das auch der Fall, wenn bei den übrigen Umkehrungen häufige Quinten vorkommen.

§. 20.

Der Contrapunkt in der Gegenbewegung kann drei- und vierſtimmig gemacht werden, und zwar nach eben den Regeln, die ſchon in dieſem Capitel angezeigt worden ſind.

§. 21.

Uebrigens kann man einen zweiſtimmigen Satz auch dadurch dreiſtimmig machen, daß man einen Grundbaß ſowohl zum Hauptſatze als zur Umkehrung ſetzt, der ſich nicht umkehren läßt, in welchem letzteren Falle er als ein doppelter zweiſtimmiger Satz anzuſehen iſt.

§. 22.

Der doppelte Contrapunkt kann bei allen Kompoſitionen angewandt werden; doch iſt er beſonders bei Verfertigung eines Canons und der Fuge unumgänglich nothwendig, wie wir gleich bemerken werden.

---

## Sechſtes Capitel.

### Vom Canon.

§. 1.

Im IV. Cap. §. 4. iſt von den Nachahmungen die Rede geweſen, wo wir ſie in die freie und ſtrenge Nachahmung eintheilen. Jede ähnliche Wiederholung einer kurzen Melodie, ſie mag geſchehen, wie ſie will, iſt eine

Nachahmung. Wiederholt eine Stimme die Melodie einer andern in einer gewiſſen Entfernung, ſo daß die zweite Stimme die Melodie der erſten das Stück hindurch beibehält, ſo heißt das die canoniſche Nachahmung, oder ein Canon.

§. 2.

Die canoniſche Nachahmung kann im Einklange, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave geſchehen, und die Melodie muß nach dem Intervalle eingerichtet werden, in welchem die Nachahmung geſchehen ſoll.

§. 3.

Wird der Satz ſo eingerichtet, daß man die Melodie nach einem bequemen Intervalle immer wieder von vorn anfangen kann, während die andern Stimmen die Nachahmung fortſetzen, ſo entſteht ein Zirkelcanon, oder ein Canon ohne Ende. Will man aber die canoniſche Nachahmung zu einer Fuge gebrauchen, ſo bricht man die Nachahmung ab, wo die Beſchaffenheit der Melodie und Harmonie es erlaubt.

§. 4.

Was die Anzahl der Stimmen betrifft, ſo kann ein Canon zwei-, drei-, vier- und mehrſtimmig ſeyn, und dabei eine Stimme um zwei, drei, vier und mehr oder weniger Takte nach der andern eintreten. Bei dem Zirkelcanon müſſen jedoch alle Stimmen die Nachahmung angefangen haben, ehe die erſte Stimme die Melodie des Canons von vorn anfangen kann.

§. 5.

Um einen zweiſtimmigen Canon zu verfertigen, hat man folgende Regeln zu beobachten:

1) Man beſtimmt die Entfernung, in welcher die zweite Stimme der erſten ober- oder unterwärts nachfolgen ſoll; z. B. um einen halben Takt, einen ganzen oder mehr Takte.

2) Man erſinnt einige Intervalle als Melodie, und ſetzt ſie in die Stimme, die den Canon anfangen ſoll.

3) Man ſetzt dieſelben Intervalle in die zweite Stimme, und zwar in dasjenige Intervall, in welchem man die Nachahmung machen will; z. B. in die Secunde, Terz, Quarte ꝛc.

4) Man führt alsdann die Melodie der erſten Stimme ſo, daß ſie zur zweiten Stimme harmonirt, und ſetzt dies in gehöriger Proportion ſo lange fort, bis man entweder ein bequemes Intervall findet, um die Melodie von vorn anzufangen, wodurch ein zweiſtimmiger Zirkelcanon entſteht; oder bis man Gelegenheit hat, dies Gewebe abzubrechen, und durch einen zweiſtimmigen Schluß den Canon zu endigen.

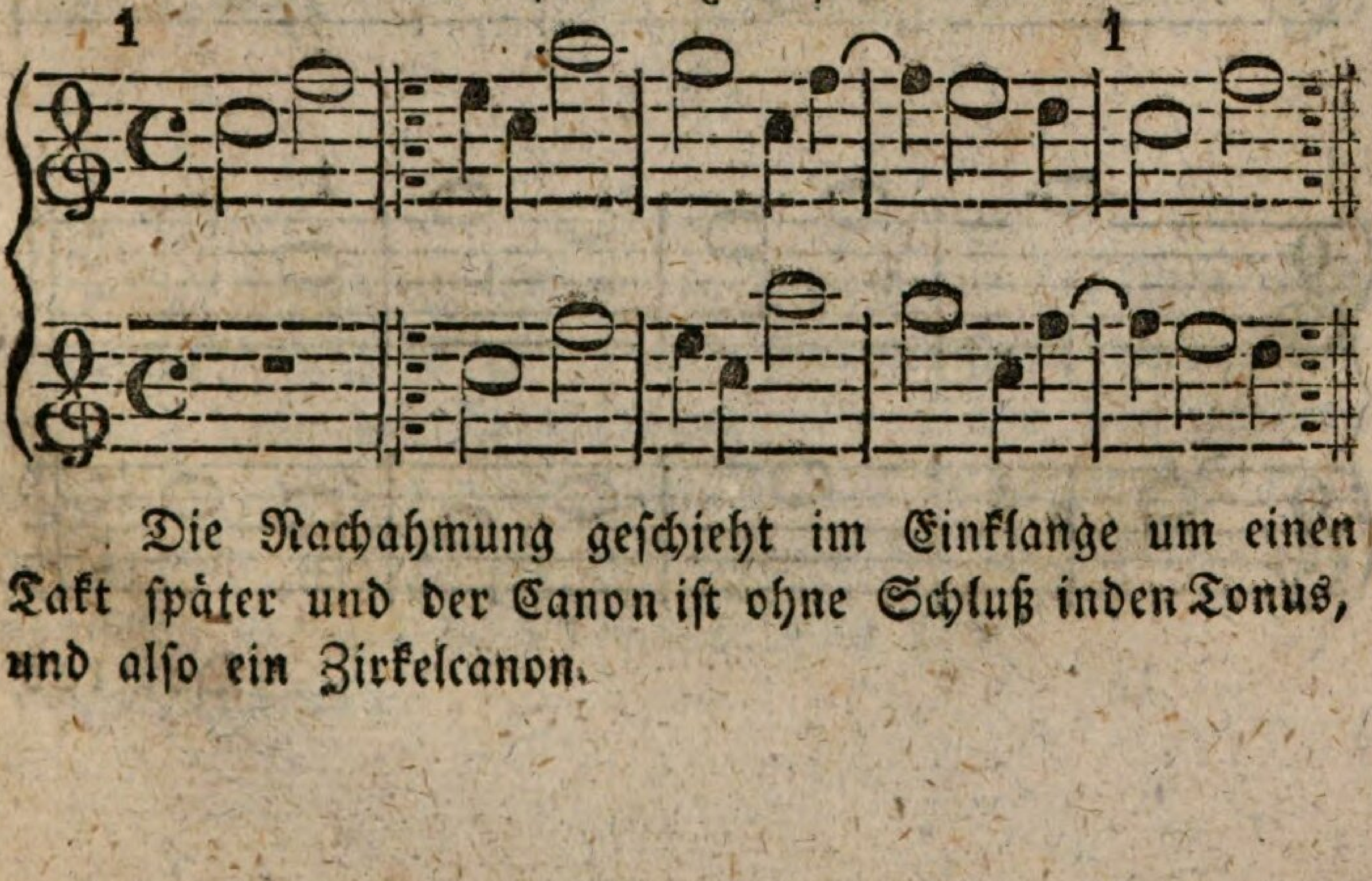
## §. 6.

Ein ſo verfertigter Canon kann auch umgekehrt werden; aber es müſſen alsdann die Stimmen gleich ſo eingerichtet ſeyn, daß ſie der Umkehrung fähig ſind. Soll ein dergleichen Canon zum Singen gebraucht werden, ſo richtet ſich die Länge des Satzes nach dem Texte mit gehöriger Berückſichtigung des Rhythmus.

## §. 7.

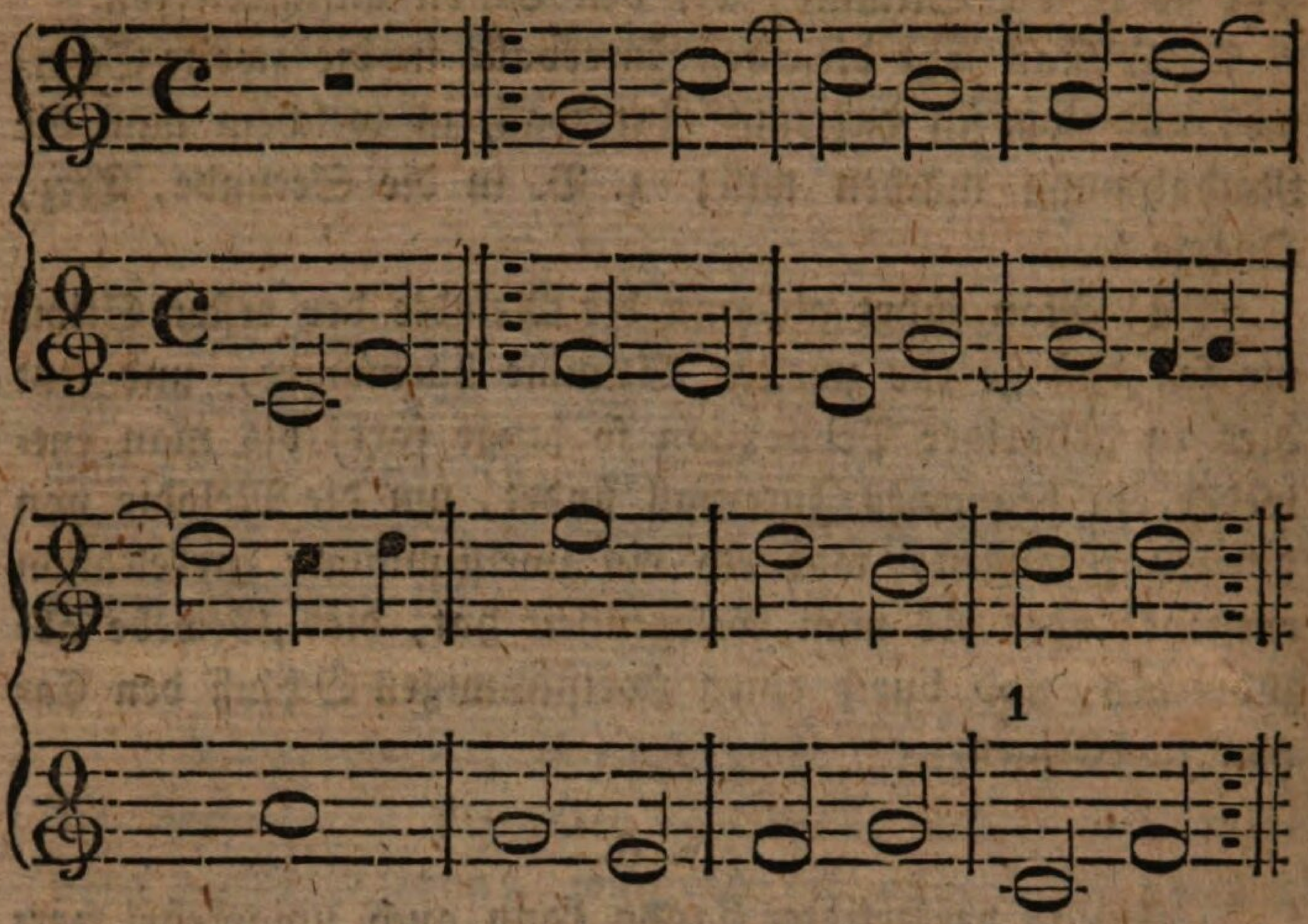
Nachfolgende Exempel wird der Anfänger als Muſter gebrauchen, um unter Aufſicht ſeines Lehrers nach den gegebnen Regeln ſelbſt mehrere zu verfertigen.

### Erſtes Exempel.

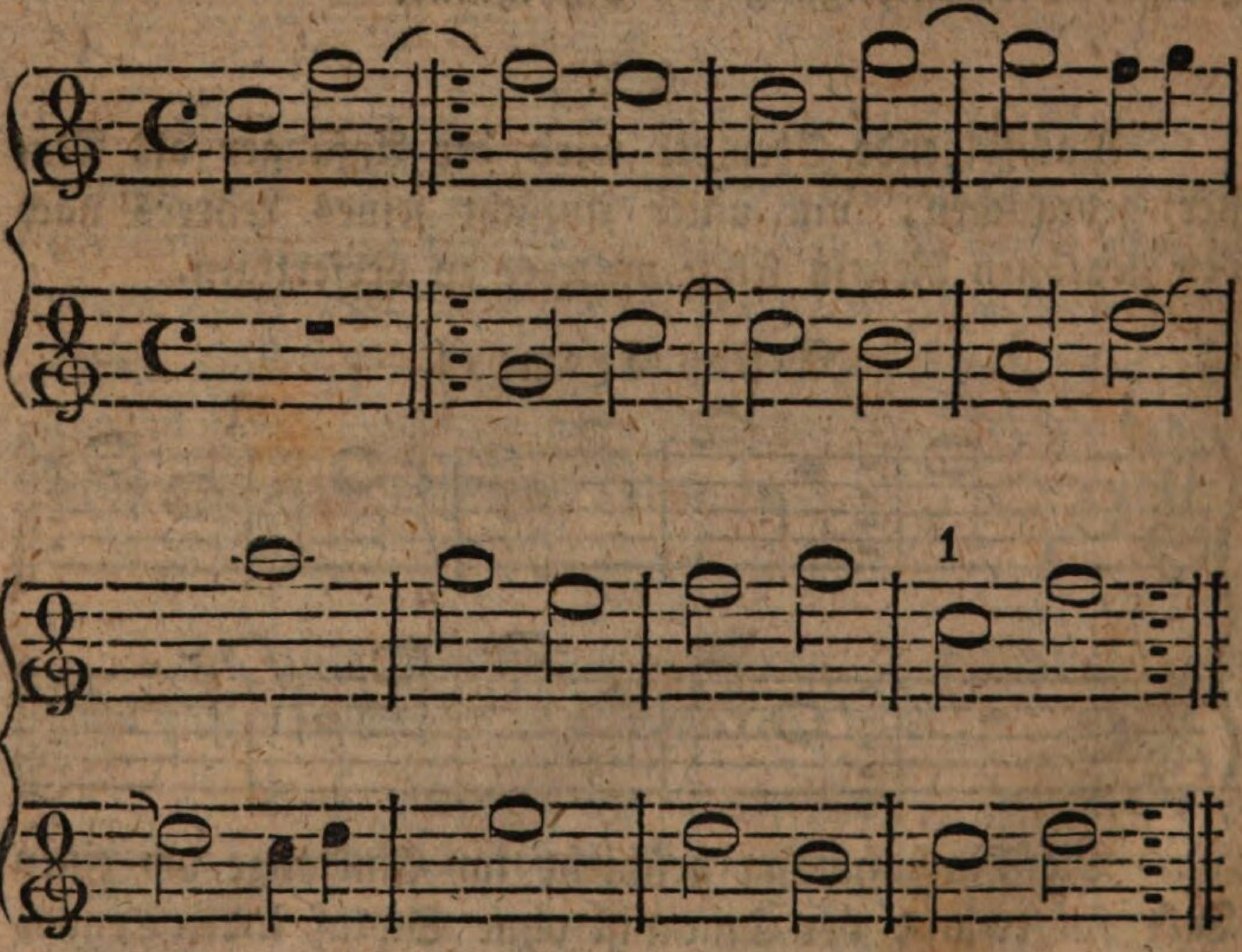



Die Nachahmung geſchieht im Einklange um einen Takt ſpäter und der Canon iſt ohne Schluß in den Tonus, und alſo ein Zirkelcanon.

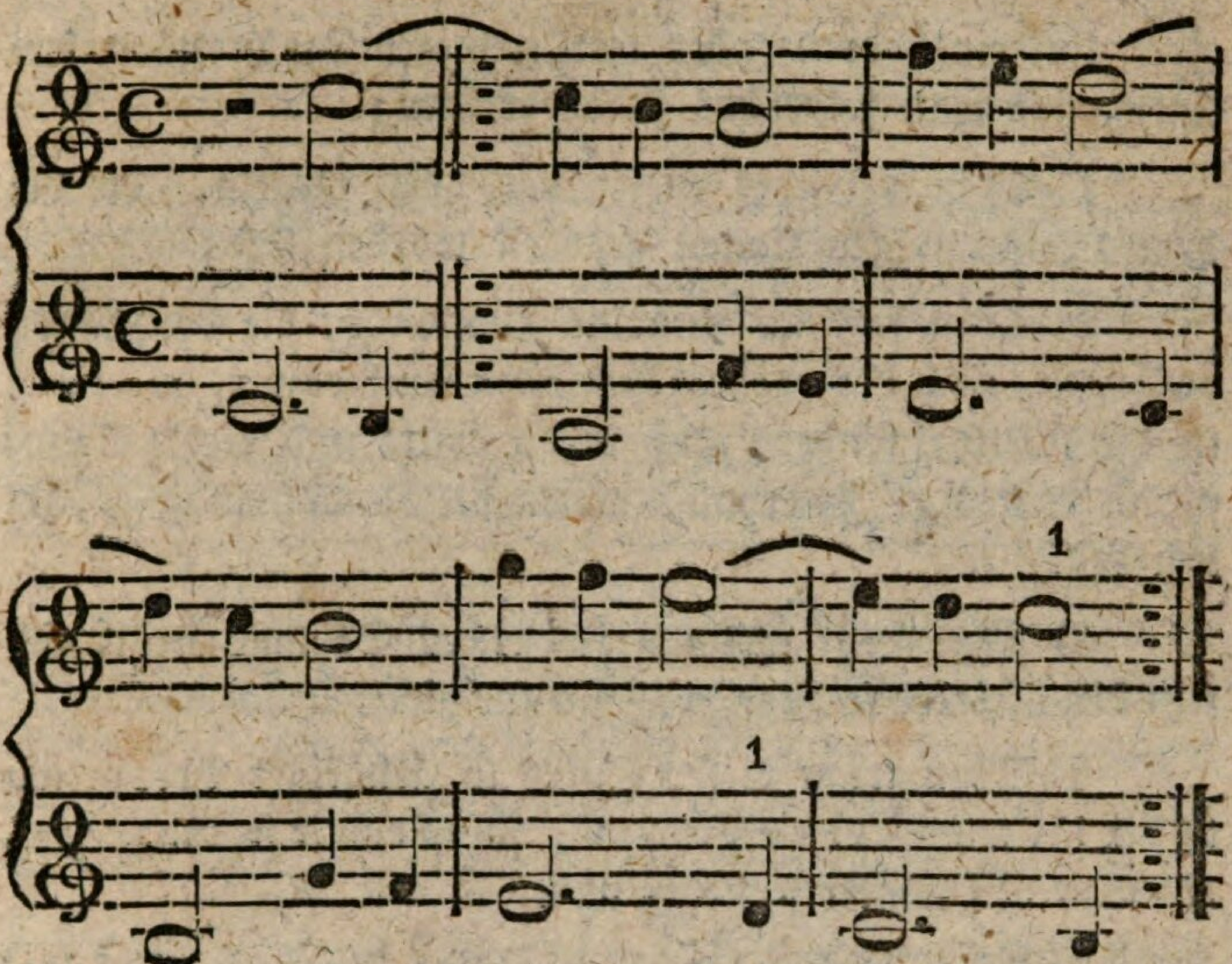
## Zweites Exempel.



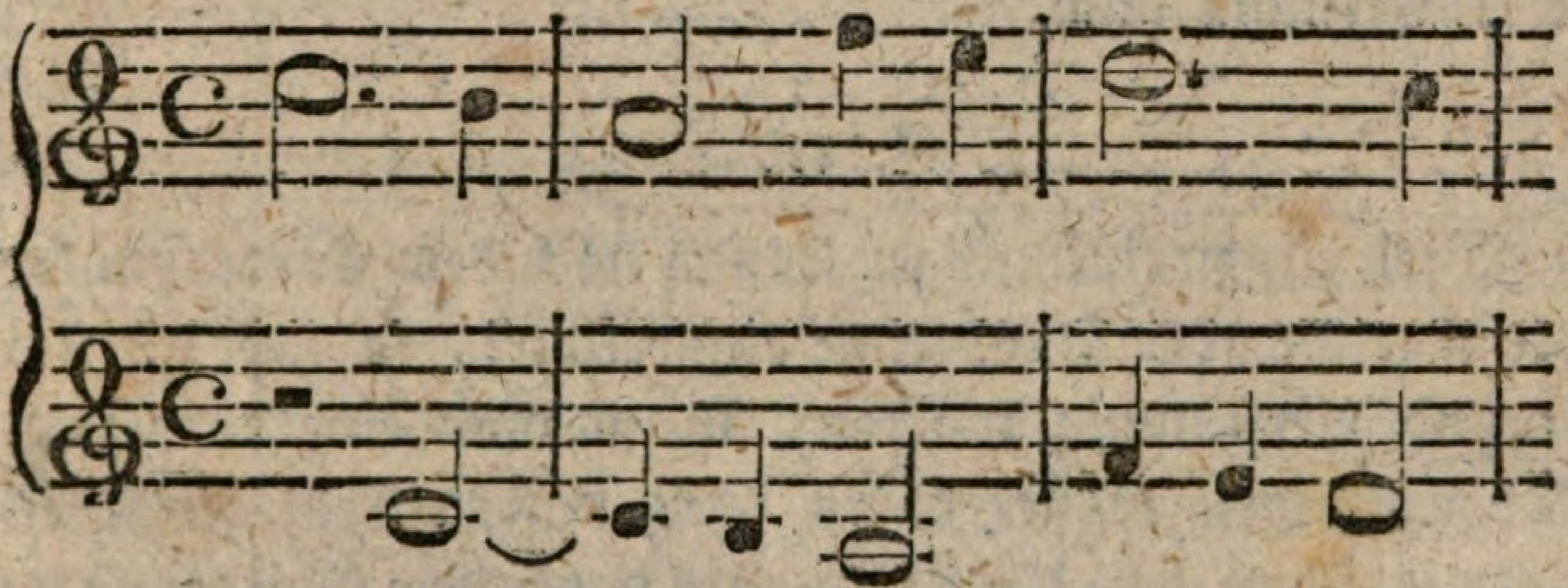
Ebenfalls ein zweiſtimmiger Zirkelcanon in der obern Quinte. Durch die Umkehrung in die Octave entſteht ein zweiſtimmiger Zirkelcanon, wo die Nachahmung in der untern Quarte gemacht wird. Z. B.



Drittes Exempel.




Ein zweiſtimmiger Zirkelcanon, in welchem die Nachahmung in der obern Octave um einen halben Takt ſpäter gemacht wird. Dies Beiſpiel läßt ſich umkehren und die Nachahmung geſchieht alsdann in der untern Octave.




## §. 8.

Der unendliche Canon wird zwar bei der Fuge nicht gebraucht; doch iſt er bei der ſtrengen Nachahmung der Thema's und bei Zergliederung der Sätze von großem Nutzen, weswegen auch Fugenthemata ſo eingerichtet werden müſſen, daß ſie bis auf einen gewiſſen Punkt der canoniſchen ſtrengen Nachahmung fähig ſind.

§. 9.

Um einen drei⸗ oder vierſtimmigen Canon zu verfertigen, hat man folgendes zu beobachten:

1) Man verfährt zuerſt nach den Regeln, die bei dem zweiſtimmigen Canon gegeben worden ſind;

2) Man ſetzt alsdann die Intervalle, die den Canon anfangen, nach der vorherbeſtimmten Entfernung, nicht nur in die zweite, ſondern auch in die dritte und vierte Stimme in dasjenige Intervall, worin die Nachahmung geſchehen ſoll.

3) Man geht alsdann zur erſten Stimme zurück und ſetzt die Melodie ſo fort, daß ſie zur zweiten harmonirt.

4) Man trägt dieſen Zuſatz in gehöriger Proportion in die dritte und vierte Stimme, fährt damit ſo lange fort, bis man den Canon ſchließen will.

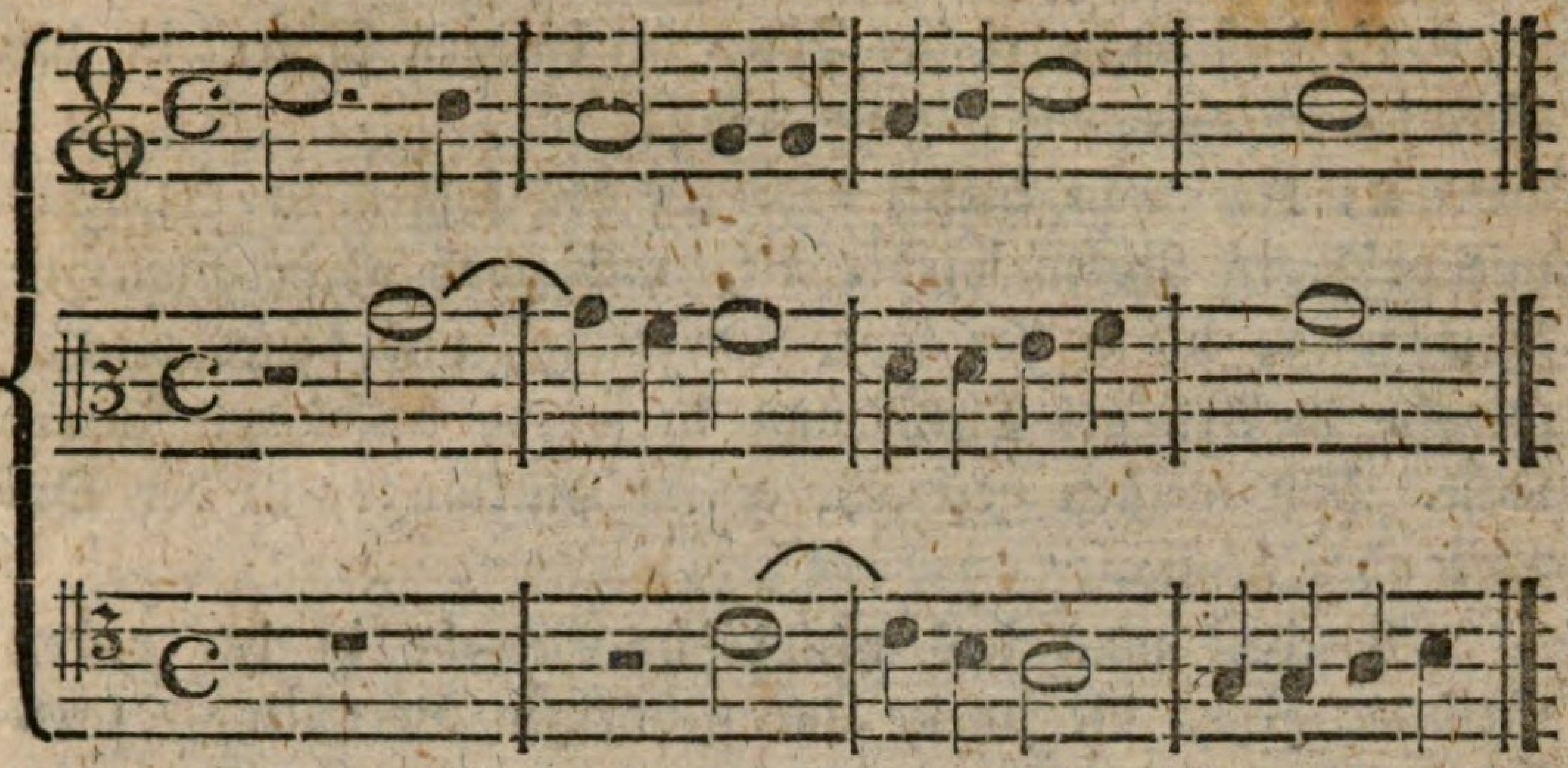
Soll der drei⸗ oder vierſtimmige Canon ein Zirkelcanon werden, ſo fängt auch hier die erſte Stimme bei einem bequemen Intervalle von vorn an, wenn ſämmtliche Stimmen die Nachahmung angefangen haben, und die zweite, dritte und vierte Stimme folgen im gehörigen Verhältniſſe ihrer Entfernung nach.

§. 10.

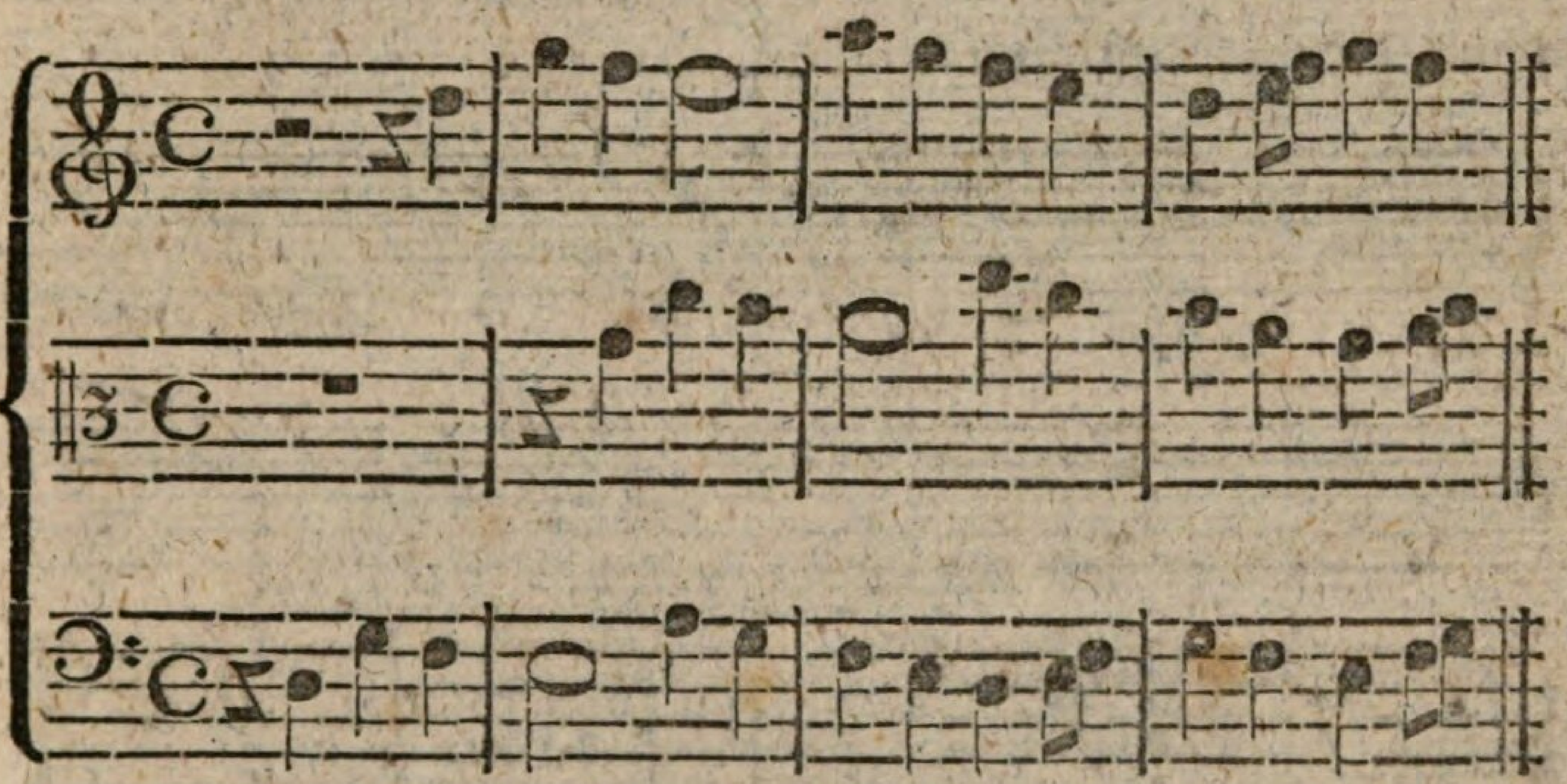
Wird ein zweiſtimmiger Canon nach dem Contrapunkte in der Decime oder Duodecime eingerichtet, ſo läßt er ſich drei⸗ und vierſtimmig machen, wenn man eine oder zwei andere Stimmen in der obern oder untern Terz mitgehen läßt, wie ſchon bei der Lehre vom doppelten Contrapunkte gezeigt iſt, und dieſe Art des Canons iſt bei der Fuge vorzüglich brauchbar.

§. 11.

Da der drei⸗ und vierſtimmige Canon in verſchiedenen Entfernungen und Intervallen gemacht werden kann, ſo mögen folgende Exempel den Anfängern als Muſter dienen, ſich nach denſelben mehrere zu entwerfen.



Der Canon iſt dreiſtimmig und die zweite Stimme macht die Nachahmung in der untern Quarte um einen halben Takt ſpäter, und die dritte Stimme um einen ganzen Takt ſpäter, als die zweite, in der untern Quinte der zweiten Stimme, oder der untern Octave der erſten Stimme. Z. B.



Die Nachahmung der zweiten Stimme geſchieht in der obern Quinte, der Decime oder zwei Octaven höher, und die dritte oder mittlere Stimme ahmt in der untern Quinte der zweiten oder obern Stimme nach, und zwar alle um $\frac{2}{4}$ ſpäter.

§. 12.

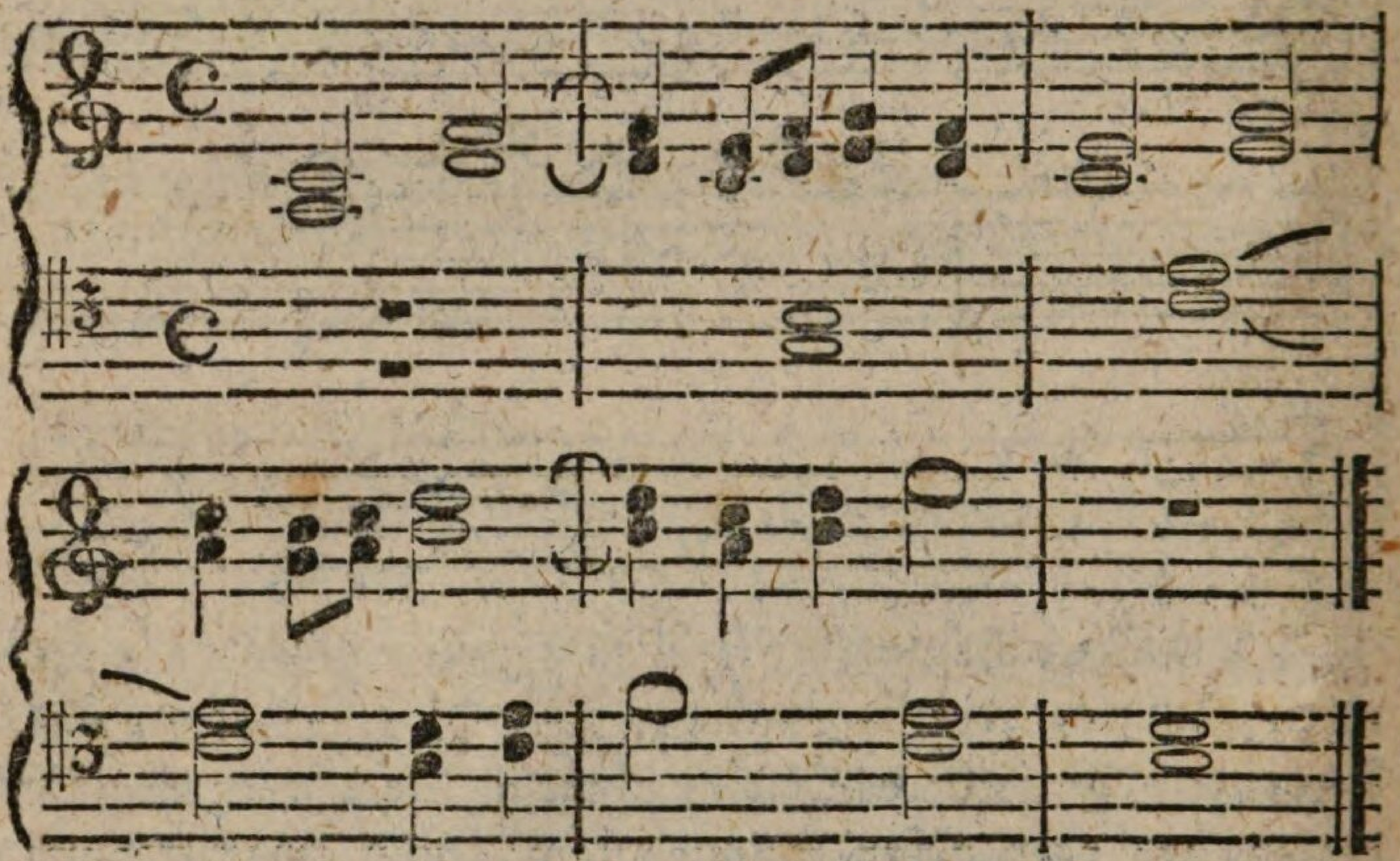
Bei Verfertigung einer Fuge ſind auch die Canons ſehr anwendbar, wo die Nachahmung nicht in Noten von einerlei Werthe mit den Noten des Themas, ſondern in Noten von längerer Dauer gemacht wird. Bei ihrer Ausarbeitung hat man zu merken:

1) daß man einige Töne in kürzern Noten in die Stimme ſchreibt, die anfangen ſoll;

2) daß man dieſen Satz in der folgenden Stimme mit größeren Noten wiederholt, und zwar a) in ähnlicher Bewegung, b) in der Gegenbewegung, und dieſes wieder ſowohl in Arſi als Theſi und in jedem beliebigen Intervalle. Am meiſten geſchieht es im Einklange, in der Octave oder Quinte;

3) daß man das melodiſche Gewebe in der erſten Stimme gegen die zweite im gehörigen Verhältniſſe fortſetzt;

4) daß man dieſen Zuſatz in die zweite Stimme nach Proportion überträgt, und ſo lange fortfährt, bis man den Satz ſchließen will. Bey dergleichen Sätzen thut man wohl, wenn man ſich zu einer oder zu beiden Stimmen ober- oder unterwärts gleich eine Terz hinzudenkt, die alsdann die Nebenſtimmen macht.



## §. 13.

Die Canons, wo die zweite Stimme der erſten im Einklange nachfolgt, ſind zwar bei der Fuge von keinem Nutzen, können aber in einem geſellſchaftlichen Zirkel manches Vergnügen machen, weßwegen ich hier die Regeln zur Verfertigung derſelben anzeige.

1) Man beſtimmt erſt die Anzahl der Stimmen;

2) man nimmt eine Harmonie von einigen Takten, in der ſo viel Stimmen über einander geſetzt werden, als man zum Canon feſtgeſetzt hat. Die verſchiedenen Stimmen müſſen aber ſo viel als möglich in den Takttheilen verſchieden ſeyn, ſo daß gegen eine lange Note zwei oder mehr kürzere abwechſelnd ſtehen.

3) Man ſetzt dieſe verſchiedenen Stimmen alle nach einander in eine Notenzeile, wobei es einerlei iſt, ob die oberſte oder mittelſte Stimme das Thema anfängt, weil jede Stimme ein beſonderes Thema macht. Dabei iſt aber zu merken:

a) daß die Regeln der Harmonie dabei nicht verletzt werden;

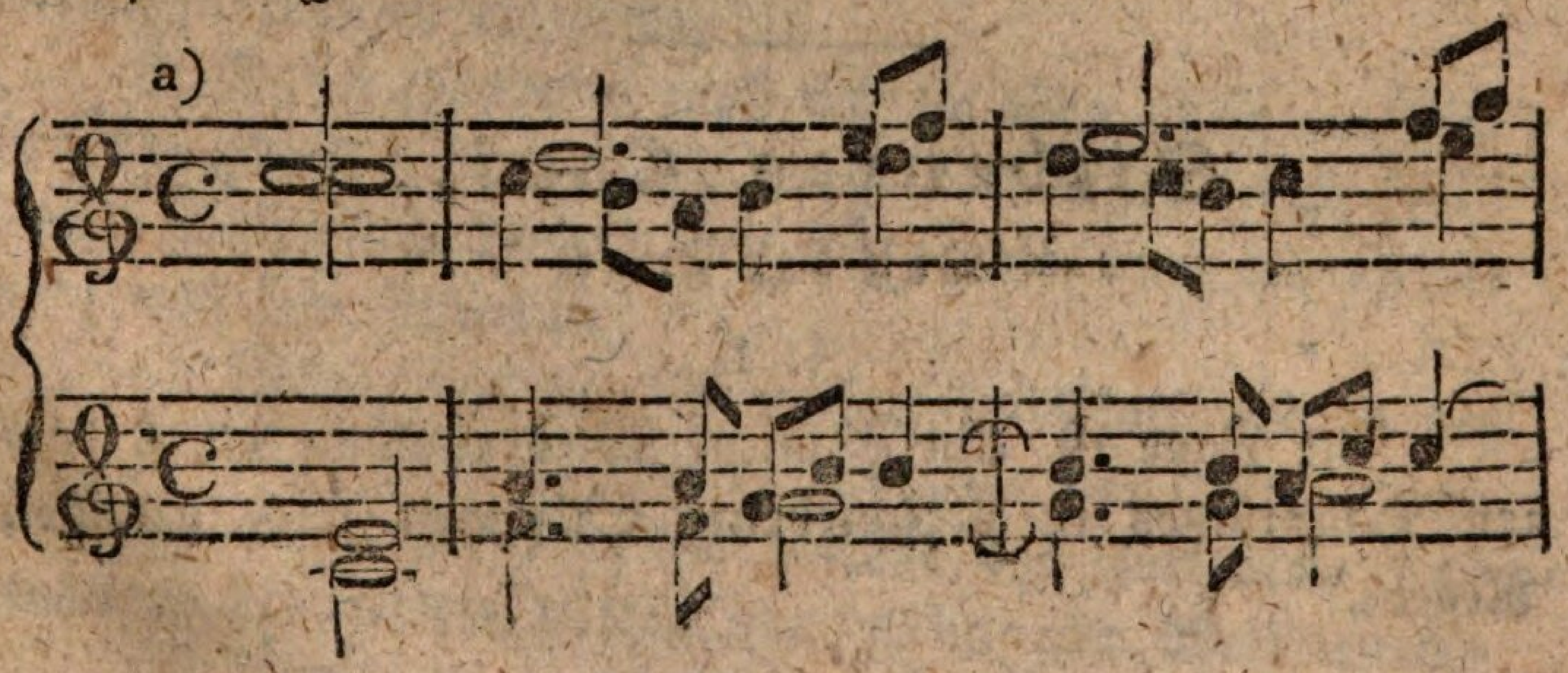
b) daß man bei dem Eintritte der zweiten Stimme die erſte den Canon mit der dazu bequemſten Stimme fortſetzen läßt, damit keine leeren Gänge zum Vorſchein kommen.

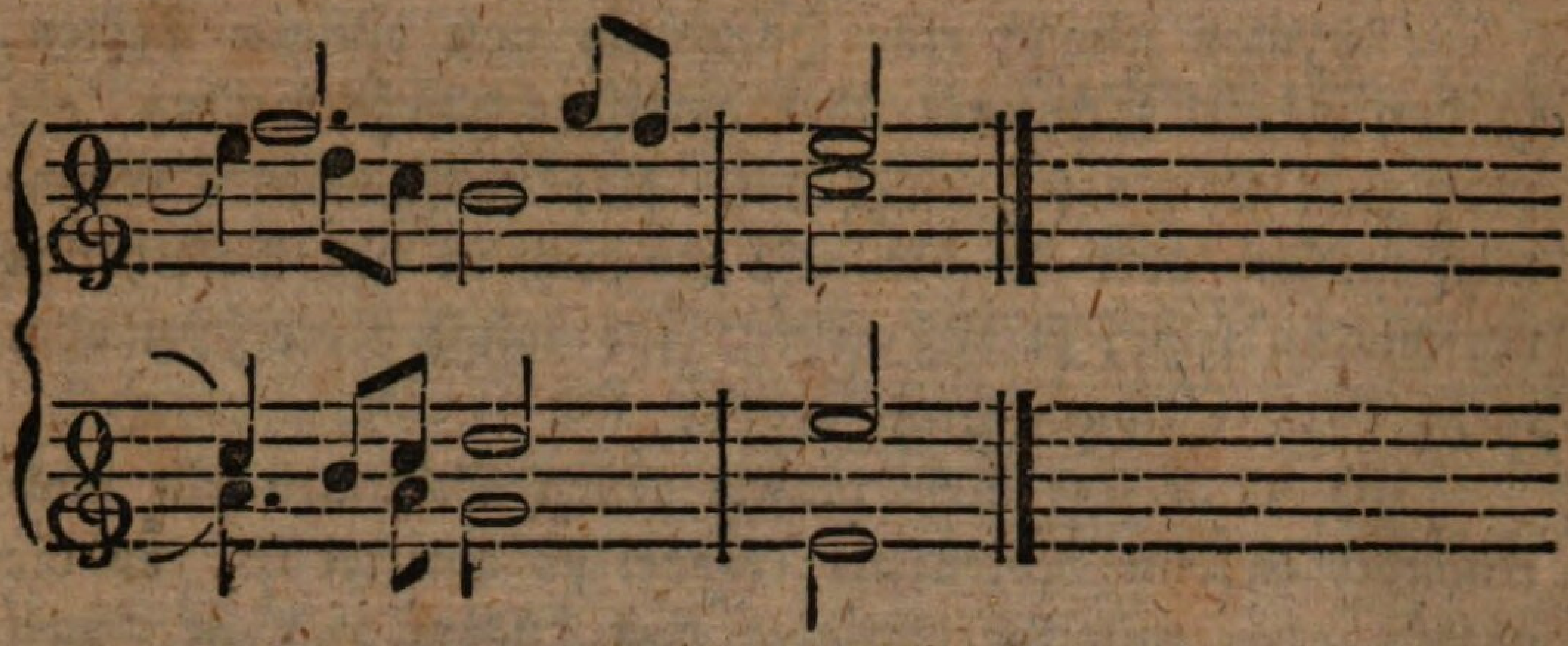
Daſſelbe geſchieht auch bei der dritten, wenn der Canon vierſtimmig angelegt worden iſt. Alsdann wird der Eintritt einer jeden Stimme bei der gehörigen Note durch ein beliebiges Zeichen z. B. || + bemerkt.

Die zu wählenden Harmonien können abwechſelnd conſoniren und diſſoniren, weil die Intervalle durchgehends einerlei bleiben.

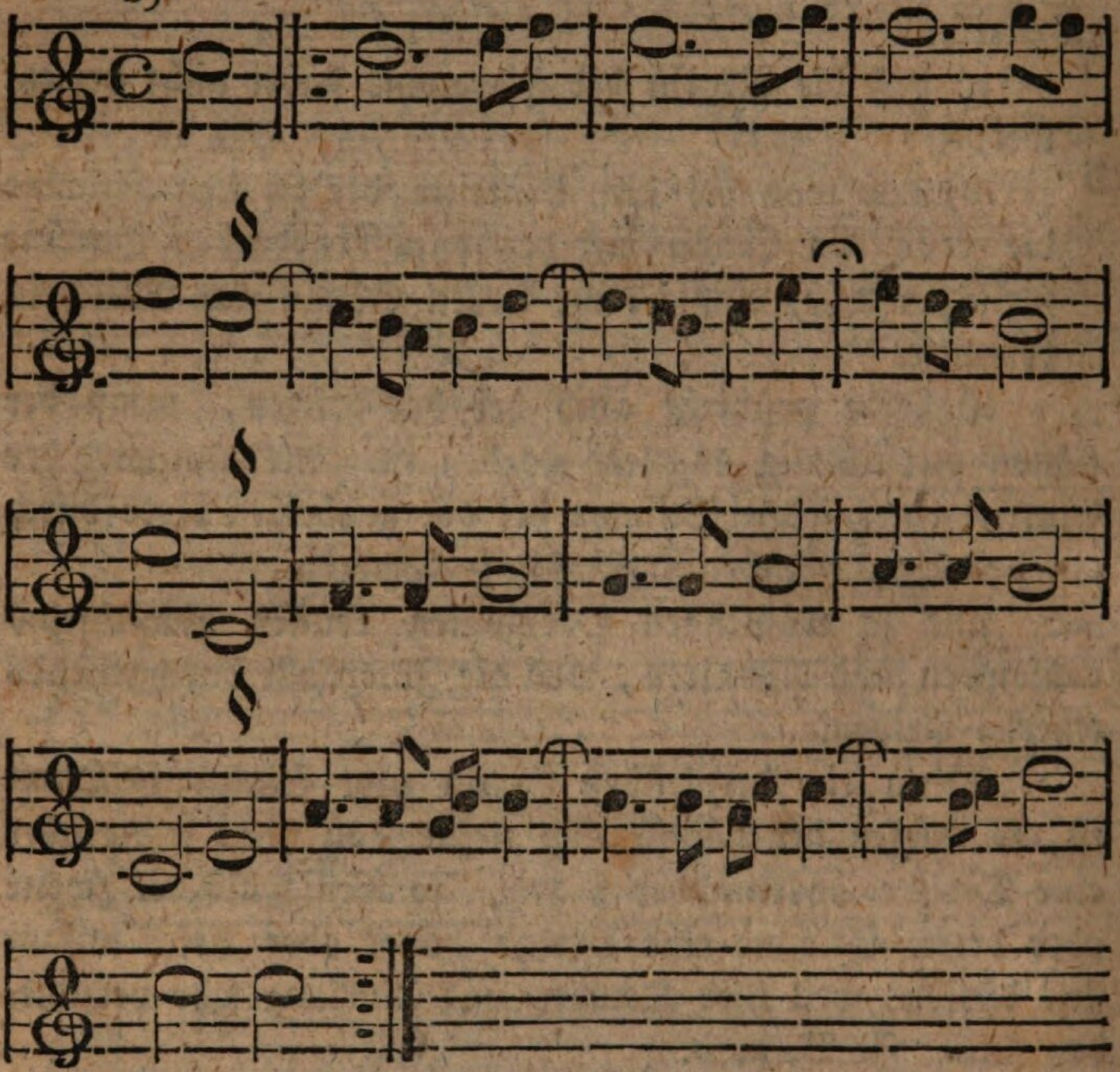
Wenn ein dergleichen Canon zum Singen beſtimmt iſt, ſo müſſen der höchſte und tiefſte Ton nicht leicht über eine Decime auseinander ſtehen, ſo wenig als die zweite oder dritte Stimme eine Octave höher oder tiefer anfangen dürfen, weil hier Octaven und Einklang ſehr verſchieden ſind. Z. B. a. b.

a)





b)



## Siebentes Capitel.

### Von der Fuge.

§. 1.

Die Fuge iſt eine ähnliche Wiederholung eines kurzen Hauptſatzes in verſchiedenen Stimmen nach gewiſſen Regeln.

Wenn bei dem Canon alle Stimmen in gehöriger Proportion in Rückſicht der Intervalle gleich bleiben, ſo iſt dagegen bei der Fuge die Nachahmung in gewiſſe Grenzen eingeſchloſſen, und die verſchiedenen Arten der canoniſchen Nachahmung können nur bis dahin bei der Fuge angewendet werden.

§. 2.

Man kann die Fuge in die freie und gebundene, oder die eigentliche und uneigentliche Fuge eintheilen. Da die uneigentliche Fuge von der freien Nachahmung weſentlich verſchieden iſt, ſo mögen hier erſt einige Bemerkungen über die uneigentliche Fuge (Fuga irregularis) vorangehen, ehe wir die Regeln der eigentlichen Fuge (Fuga regularis) näher unterſuchen.

§. 3.

Bei der freien Nachahmung überhaupt iſt der Komponiſt weder an die Dauer der Note, noch an beſtimmte Intervalle gebunden. Er kann öfter die Aehnlichkeit einer Fuge mit einer Figur des Hauptſatzes ohne alle Beſchränkung dadurch bewirken, daß er die Figur des Hauptſatzes in eine andere Stimme legt. Bei der uneigentlichen Fuge dagegen ſind folgende Regeln zu berückſichtigen:

1) Man erfindet einen höchſtens zwei Takte langen melodiſchen Geſang oder einige ſprungweiſe gehende Intervalle zum Hauptſatze, den man entweder in einer Stimme allein oder in mehreren Stimmen octavenweiſe hören läßt;

2) Mit dieſem Hauptſatze können eine oder mehrere Stimmen zugleich eintreten;

3) Dieſer Hauptſatz muß ſich in allen übrigen Stimmen beſonders hören laſſen, jedoch nach einer freien Willkühr beſonders in Abſicht der Zeit, als auch der Verſetzung und der Stimmen;

4) Man kann den Hauptſatz im Einklange in der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave wiederholen, weil die eigentliche Größe der Intervalle nicht genau zu beobachten nöthig iſt, wenn nur Melodie und

Harmonie nicht leiden, und die Tonart gehörig in Acht genommen wird.

5) Während die eine Stimme den Hauptſatz hören läßt, müſſen die übrigen Stimmen einen geſchickten Geſang machen, und während der Hauptſatz auf kurze Zeit ungezwungen verlaſſen wird, ſo müſſen die übrigen Stimmen ſo eingerichtet werden, daß ſie zum Hauptſatze paſſen, damit er ebenſo ungezwungen wieder eintreten kann.

6) Die Folge der Cadenzen iſt bei den Rhythmen und Cäſuren der uneigentlichen Fuge unbeſtimmt und richtet ſich nach den Tonarten und nach den Ausweichungen.

§. 4.

Was die eigentliche Fuge betrifft, ſo iſt dabei auf folgende Hauptpunkte Rückſicht zu nehmen:

1) Auf den Hauptſatz (das Thema, Subject) oder Führer, der die Fuge anfängt und in der ganzen Fuge zum Grunde liegt;

2) Auf den Nachſatz oder den Gefährten, der den Hauptſatz durch die Verſetzung in höhere oder tiefere Intervalle auf eine ähnliche Art in einer andern Stimme wiederholt;

3) Auf den Wiederſchlag (Repercussio) der die Ordnung beſtimmt, in welcher ſowohl der Führer als der Gefährte ſich zwiſchen den verſchiedenen Stimmen wechſelsweiſe hören laſſen;

4) Auf die Gegenharmonie, die aus den Intervallen beſteht, die dem Fugenſatze in den übrigen Stimmen entgegen geſetzt werden (Contrapunctus).

5) Auf die Zwiſchenharmonie, die aus den contrapunktiſchen Sätzen beſteht, mit welchen zwiſchen dem Wiederſchlage gearbeitet wird, indeß der Fugenſatz ſchweigt.

§. 5.

Da man ſich öfter bei Verfertigung einer Fuge nicht mit einem Hauptſatze begnügt, ſondern deren zwei und mehrere anzubringen ſucht, ſo unterſcheidet man auch die einfache Fuge, die nur einen Hauptſatz hat, von der

doppelten oder vielfachen, die zwei, drei und mehrere Hauptſätze hat. Bei der letzten Art ſagt man alsdann etwas unrichtig, daß die Fuge 1, 2, und mehrere Gegenſätze habe.

§. 6.

Nicht jede Melodie ſchickt ſich zur Fuge, ſo wie auch nicht jeder zu einer Fuge paſſende Satz zu allen Arten derſelben genommen werden kann. Anders muß der Hauptſatz zu einer Fuge für Geigen, Flöten ꝛc., anders zu den verſchiedenen Arten des Geſanges, als für das Klavier und die Orgel ſeyn. Ebenſo kommt es viel darauf an, ob die Fuge zwei-, drei- und mehrſtimmig ſeyn ſoll, welches alles der vernünftigen Beurtheilung des Komponiſten überlaſſen bleiben muß. Der Fugenſatz ſey aber, zu welchem Zwecke er wolle, beſtimmt, ſo hat man als Hauptregel zu beobachten: 1) die Länge derſelben, 2) die Melodie.

§. 7.

Die Länge eines Fugenthema's läßt ſich nicht nach der Anzahl der Takte beſtimmen. Es kommt dabei auf das Zeitmaaß und andere Umſtände an. Es darf jedoch nicht zu lang ſeyn, damit das Gehör durch zuviel nichtsſagende Töne nicht ermüde. Der Hauptſatz einer Fuge iſt lang genug, wenn er einen einzigen vollſtändigen Gedanken enthält. In Fugen für den Geſang beſtimmt der Text gewiſſermaßen die Länge des Hauptſatzes.

§. 8.

Die Melodie einer Fuge muß ſo einfach, als nur immer möglich iſt, eingerichtet werden. Verzierungen der Melodie, die in der galanten Schreibart einen angenehmen Eindruck machen können, gehören nicht in die Fuge, deren Charakter männliche und ſtarke Harmonie fordert.

Die Harmonie muß darin abwechſeln, damit die übrigen Stimmen ihre gehörige Wirkung hervorbringen. Ein guter Canon, in welchem ſich harmoniſche Rückungen und Figuren anbringen laſſen, und welcher der engen Nach-

ahmung fähig iſt, giebt auch einen guten Fugenſatz. Ferner muß die Melodie eines Fugenſatzes nicht über den Umfang einer Octave hinausgehen, damit die verſchiedenen Stimmen beim Wiederſchlage zur Wiederholung und Verſetzung gehörigen Platz behalten, und bei Singefugen nicht Töne vorkommen, die dem Umfange der betreffenden Stimmen nicht angemeſſen ſind.

§. 9.

Ob man gleich die Melodie nicht auf einem unbequemen Tone abbrechen muß, ſo darf man ebenſowenig bei einem Abſatze einen förmlichen Schluß machen, weil dieſer nur am Ende der Fuge kommen muß. Sollte ſich ein Satz zu einem förmlichen Schluſſe neigen, ſo muß der Gefährte entweder ſogleich auf dem Schlußpunkte eintreten, oder es muß der Schluß durch einige Nebennoten gleichſam verhüllt werden.

§. 10.

Der Führer kann auf einem Takttheile eintreten, auf welchem er will, aber er muß allemal regelmäßig in einem guten Takttheile ſchließen. Bei Fugen für den Geſang hängt dies jedoch von dem Metrum ab. Ausnahmen hiervon finden Statt, wenn eine Stimme in der Mitte der Fuge pauſiren ſoll, und der Einſchnitt wegen einer Diſſonanz, oder beim Singen, eines unbequemen Intervalles halber, ſich nicht auf den guten Takttheil bringen läßt, wo alsdann durch die Fortbewegung der übrigen Stimmen dieſe Ausnahme verſteckt wird. Der Führer muß auch die Tonart richtig anzeigen, aus der die Fuge gehen ſoll, keine hüpfende, unnatürliche Sprünge enthalten und in der Folge nur in ſeinen nächſtverwandten Tonarten auftreten.

§. 11.

Da der Gefährte nur eine ähnliche Wiederholung des Führers iſt, aber in einer verſetzten Tonart, ſo kommt es nur darauf an, wie dieſe Wiederholung eingerichtet werden muß. Dabei merke man ſich:

1) daß die Noten des Gefährten den Noten des Führers in ihrer Geltung gleich bleiben. Nur die erſte Note des Führers kann bei dem Gefährten verlängert oder verkürzt werden, um den Eintritt des Gefährten deſto auffallender zu machen.

2) Daß die Tonart des Gefährten der Tonart des Führers gleich iſt, und man nicht eher den Gefährten nach dur oder moll verſetzt, als bis der Führer durch die Verwandtſchaft und Modulation in einer dieſer Tonarten vorausgegangen iſt, wo dann der Gefährte in der Verſetzung nachfolgt.

3) Daß dieſelbe Taktart und dieſelben Pauſen und Figuren auch in der Verſetzung erſcheinen.

Zum Gefährten ſind in dem Umfange einer Octave keine Intervalle bequemer und natürlicher zur Verſetzung, als die Oberquinte und Unterquarte, um den gegebenen Erforderniſſen genüge zu leiſten. Nur in der Mitte der Fuge kann der Gefährte in der Unterquinte und Oberquarte gebraucht werden.

§. 12.

Jede Octave beſteht, wie bekannt, aus zwei ungleichen Hälften, wovon die eine fünf die andere vier Töne enthält; z. B. aufſteigend c. d. e. f. g, abſteigend g. f. e. d. c. mit fünf Tönen; aufſteigend g. a. h. c, abſteigend c. h. a. g mit vier Tönen, und deswegen muß die Melodie des Gefährten, um entweder auf den Einklang oder die Octave zu kommen, ſich eine kleine Veränderung gefallen laſſen, damit man nicht auf Tonarten komme, die von der Haupttonart zu weit entfernt ſind.

§. 13.

Das Thema einer Fuge fängt man am liebſten mit der Octave oder Dominante, ſelten mit der Mediante an. Es mag aber anfangen, worin es will, ſo bleibt die Modulation entweder im Facttone, oder ſie lenkt ſich am Schluſſe derſelben in die Dominante. Bleibt die Modulation im Haupttone, ſo braucht der Gefährte nur die

Melodie des Führers Note für Note in der Dominante nachzuahmen; geht die Modulation nach der Dominante, ſo wird der Geſang durch Vertauſchung eines Intervalles wieder zurückgeführt und zwar,

1) durch Unterſchlagung eines Tones in der größten Hälfte, (Quintenhälfte)

2) durch Wiederholung einer Stufe in der kleinern Hälfte der Octave, (Quartenhälfte).

Bei dieſer Vertauſchung ſelbſt hat man mehr auf die folgenden Noten zu ſehen, als auf die vorhergehenden.

§. 14.

Aus der Beſchaffenheit der zwei ungleichen Hälften einer Octave fließen beim Fugenſatze folgende Regeln:

1) Auf der erſten und letzten Note müſſen bei einer Fuge allemal der Hauptton und die Dominante einander antworten, und zwar ſo, daß

a) wenn der Führer mit der Hauptonsnote anfängt, der Gefährte es in der Quinte thut, und wenn der Führer in der Quinte ſchließt, es der Gefährte in der Hauptnote thut;

b) wenn der Führer im Hauptone ſchließt, es der Gefährte in der Quinte thut, und wenn der Führer in der Quinte ſchließt, es der Gefährte im Hauptone thut. Z. B. Führer c g Gefährte g $\bar{c}$ oder Führer g $\bar{c}$, Gefährte $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$. Eben ſo iſt es, wenn man dieſe Exempel abwärts ſtellt.

2) Die Terz des Hauptons und der Dominante ſollen auf der erſten und letzten Note einander antworten. Hieraus folgt denn, daß

a) wenn der Führer mit der Terz des Hauptons anfängt, der Gefährte mit der Terz der Dominante anfangen ſollte, und ſo umgekehrt, und daß,

b) wenn der Führer in der Terz des Hauptons ſchließt, der Gefährte in der Terz der Dominante ſchließen ſollte, und ſo umgekehrt.

Hierbei kommen jedoch ſchon Ausnahme vor. Der Anfänger thut wohl, wenn er nur ſelten Fugenſätze, die

in

in der Terz anfangen, gebraucht, und am ſelteſten in der Terz der Dominante, weil dieſe die Septime des Hapttons iſt, und ſich lieber ſolcher Sätze bedient, die in der Quinte oder dem Haupttone anfangen und ſchließen, wovon er auch die beſten Muſter bei ältern und neuern Komponiſten vorfindet. Fugenſätze in den übrigen Intervallen gehören nicht für Anfänger, da ſie ſchon viel Gewandtheit vorausſetzen, die man von einem Anfänger nicht fordern kann.

§. 15.

Was von der Einrichtung des Gefährten geſagt iſt, gilt beſonders für den Anfang einer einfachen Fuge. In einer doppelten Fuge kommen ſchon Ausnahmen vor, die durch die Geſetze des doppelten Contrapunktes nothwendig werden, die beiden Sätze müßten denn ſo erfunden ſeyn, daß ſie ſich ohne Veränderung umkehren laſſen.

In der Mitte der Fuge kann zuweilen die Hauptnote mit der Quarte und die Dominante mit der Secunde des Hapttons beantwortet werden.

§. 16.

Iſt ein Fugenſatz nach der chromatiſchen Tonleiter erfunden, und will man dazu den Gefährten machen, ſo denkt man ſich erſt die kleinen halben Töne weg, und verwandelt den Führer in einen diatoniſchen Satz. Hierzu macht man nach den gegebenen Regeln den Gefährten, und ahmt die kleinen halben Tönen des Führers auf eine ähnliche Art im Gefährten nach.

§. 17.

Bei dem Wiederſchlage iſt die Hauptregel, daß der Führer und Gefährte wechſelsweiſe zum Vorſchein kommen, beſonders bei der erſten Durchführung des Satzes durch die verſchiedenen Stimmen. Weder der Führer noch der Gefährte dürfen unmittelbar in derſelben Stimme zwei- oder mehrmal hintereinander vorkommen, und wenn die erſte Durchführung eines Satzes geſchehen iſt, ſo muß er durch eine geſchickte Modulation in andere verwandte Tonarten geleitet werden.

§. 18.

Es iſt einerlei, mit welcher Stimme man einen Fugenſatz anfängt. Bei Singefugen geſchieht es am liebſten mit einer tiefern Stimme. Man hat jedoch auch vortreffliche Fugen, die mit der Diskantſtimme anfangen.

§. 19.

Da die Fuge zwei-, drei-, vier- und mehrſtimmig ſeyn kann, ſo merke man ſich:

1) Von der zweiſtimmigen Fuge, daß die beiden Stimmen ſo viel als möglich den Fugenſatz wechſelsweiſe nehmen ſollen. Dieſe Ordnung kann ordentlicher Weiſe nur nach der erſten Durchführung bei Gelegenheit eines Zwiſchenſatzes unterbrochen werden; wo dieſelbe Stimme, die ihn zuletzt hatte, ihn in einem andern Intervalle wiedernehmen kann, doch ſo, daß alsdann die andere Stimme dazu den Gefährten macht, wenn ſie vorher den Führer hatte.

2) Von der dreiſtimmigen Fuge, daß die dritte Stimme, nachdem die zweite Stimme den Fugenſatz in der Verſetzung nachgemacht hat, nach Beſchaffenheit des Fugenſatzes eintritt, entweder

a) in der Octave des Führers oder

b) in der Octave des Gefährten und zwar

c) ſogleich nach Endigung des Gefährten,

d) nach einem kurzen Zwiſchenſatze,

e) wenn der Fugenſatz des Gefährten noch nicht ganz zu Ende iſt, ſo wie es die jedesmaligen Umſtände erfordern.

3) Von der vierſtimmigen Fuge merke man, daß jedesmal regelmäßig eine äußere und mittlere Stimme auf einander folgen ſollten, ſo daß die anhebende und dritte Stimme der Führer iſt, die zweite und vierte aber den Gefährten bekommen. Weil die Stimmen entweder von unten herauf oder von oben herab wachſen, ſo iſt ihre natürlichſte Folge in folgenden vier Abwechſelungen enthalten:

1) Discant Führer
Alt Gefährte
Tenor Führer
Baſs Gefährte

2) Baſs Führer
Tenor Gefährte
Alt Führer
Discant Gefährte

3) Tenor Führer
Alt Gefährte
Discant Führer
Baſs Gefährte

4) Alt Führer
Tenor Gefährte
Baſs Führer
Discant Gefährte.

Außerdem kann man auch nach folgenden vier Arten der Stimmenfolge einen Fugenſatz behandeln:

1) Discant Führer
Baſs Gefährte
Tenor Führer
Alt Gefährte

2) Baſs Führer
Discant Gefährte
Alt Führer
Tenor Gefährte

3) Tenor Führer
Baſs Gefährte
Discant Führer
Alt Gefährte

4) Alt Führer
Discant Gefährte
Baſs Führer
Tenor Gefährte.

Außerordentlich kann man in der Mitte einer Fuge zur Abwechſelung noch auf folgende ſechzehn Arten verfahren, in denen aber bald der Führer, bald der Gefährte zweimal hintereinander kommen.

1) Discant, Alt, Baſs, Tenor.
2) Discant, Baſs, Alt, Tenor.
3) Discant, Tenor, Alt, Baſs.
4) Discant, Tenor, Baſs, Alt.
5) Alt, Tenor, Discant, Baſs.
6) Alt, Discant, Tenor, Baſs.
7) Alt, Baſs, Tenor, Discant.
8) Alt, Baſs, Discant, Tenor.
9) Tenor, Alt, Baſs, Discant.
10) Tenor, Baſs, Alt, Discant.
11) Tenor, Discant, Alt, Baſs.
12) Tenor, Discant, Baſs, Alt.
13) Baſs, Tenor, Discant, Alt.
14) Baſs, Discant, Tenor, Alt.
15) Baſs, Alt, Tenor, Discant.
16) Baſs, Alt, Discant, Tenor.

§. 20.

Als zweite Hauptregel des Wiederſchlages iſt die Modulation oder Ausweichung in andere Tonarten zu beobachten. Man richte den Führer und Gefährten noch ſo ſchön ein, ſo werden ſie doch nur ſchwache Wirkung thun, wenn ſie nur auf dem Haupttone und der Dominante ſtehen bleiben wollten. Im III. Capitel des erſten Theils §. 9. 10 und im X. Capitel §. 2 ꝛc. iſt gezeigt, daß ſowohl die Dur= als Molltonart in fünf andere Tonarten ausweichen kann, nämlich die Durtonart in die Secunde, Terz, Quarte, Quinte und Sexte, und die Molltonart in die Terz, Quarte, Quinte, kleine Sexte und kleine Septime. Die Beſchaffenheit der Tonart, wohin man ausweicht, wird durch die Terz beſtimmt, die entweder groß oder klein iſt.

§. 21.

Der erſte Wiederſchlag ſchwebt immer zwiſchen dem Haupttone und der Dominante. Alsdann kann aber auch der Gefährte zum Führer, und der Führer zum Gefährten gemacht werden. Iſt der Fugenſatz ſo eingerichtet, daß er ſo gut in Dur als in Moll gebraucht werden kann, was doch bei guten Fugenſätzen immer der Fall ſeyn muß, ſo kann man z. B. von c Dur nach Beſchaffenheit des Fugenſatzes und der Modulation ausweichen

a) nach a moll, und die Antwort geſchieht entweder in E moll oder D moll,

b) nach E moll, und die Antwort geſchieht in A moll,

c) nach D moll, und die Antwort geſchieht in A moll,

d) nach F dur, und die Antwort geſchieht in C dur.

So kann man von A moll als Haupttonart ausweichen:

a) nach C dur, und die Antwort geſchieht entweder in F dur oder G dur,

b) nach F dur, und die Antwort geſchieht in C dur,

c) nach G dur und die Antwort geſchieht in C dur,

d) nach D moll, und die Antwort geſchieht in A moll.

Doch iſt es unnöthig, daß man in allen Fugen ohne Unterſchied nach allen Tonarten ausweicht, ſondern einige kön=

nen in den Zwiſchenſpielen und bei der Zergliederung des Hauptſatzes nur im Vorbeigehen berührt werden, ohne im letzten Falle ihren Wiederſchlag anzubringen, wobei es immer auf die Länge einer Fuge ankömmt.

§. 22.

Zur weitern Fortführung eines Fugenſatzes iſt bei dem Wiederſchlage, um einen vorgeſetzten Zweck zu erreichen, noch zu beobachten, daß der Fugenſatz, den man gewählt hat, von der Beſchaffenheit iſt,

1) daß er der Wiederholung fähig und den Regeln eines guten Contrapunktes nebſt der gewählten Tonart Genüge leiſtet;

2) daß der Gefährte dem Führer auf mehr als eine Art, d. i. bald oben, bald unten, in verſchiedenen Arten der Nachahmung, beſonders in der engern, nachfolgen kann.

§. 23.

Weil aber nicht alle Themata in verſchiedener Entfernung ganz wiederholt werden können, theils ihrer eigenen Einrichtung wegen, theils um nicht langweilig zu werden, ſo iſt es nöthig, einen Satz zu verkürzen und zu zergliedern. Verkürzt wird ein Satz, wenn man nur einen Theil deſſelben nimmt, und dieſen in der engen Nachahmung zwiſchen den verſchiedenen Stimmen fugirt. Dies geſchieht beſonders mit dem Anfange des Fugenſatzes, wobei man die Freiheit hat, die Noten deſſelben zu verlängern oder zu verkürzen und in Arſi, Theſi, in allen Intervallen, in der ähnlichen und Gegenbewegung nachzuahmen.

Zergliedert wird ein Satz, wenn er in kleinere Sätze zertheilt wird, die man alsdann entweder unter ſich allein durch Nachahmung und Verſetzung fortgehen läßt, oder durch einen aus dem contrapunktiſchen Nebenſatze entlehnten Gang begleitet.

§. 24.

Zur Fortführung einer Fuge bis zum Schluſſe ſind bei einer einfachen und doppelten Fuge noch folgende Regeln zu merken:

a) Bei der einfachen Fuge:

1) Man macht nach der erſten Durchführung des Fugenſatzes durch die verſchiedenen Stimmen eine Cadenz, wenn der Fugenſatz ſich dahin neiget, oder man fährt nach den Regeln der Zwiſchenſätze noch einige Takte lang fort, und macht alsdann eine Cadenz, welche entweder in den Hauptton oder in die Dominante geht, jenachdem das Verhältniß der Harmonie es fordert.

2) Man läßt den Führer oder Gefährten in derjenigen Stimme, die einen von beiden zuletzt nicht hatte, in einem bequemen Intervalle, nach der bei 1) erwähnten Cadenz wieder eintreten.

3) Man ſetzt die Antwort in die Folgeſtimme, wenn die Fuge nicht lang werden ſoll, nach der längern Nachahmung, wenn ſie der Fugenſatz ſelbſt zuläßt, entweder mit untermiſchten Zwiſchenſätzen durch alle Partien oder nur durch einige fort, und läßt diejenige Stimme, die in der dritten Durchführung den Satz zuerſt nehmen ſoll, vorher pauſiren, während die übrigen Stimmen nach einer verwandten Tonart moduliren. Die neue Tonart kann Dur oder Moll ſeyn, je nachdem die Haupttonart es fordert.

4) Man läßt die Antwort der Tonart gemäß, auf welche man gekommen, in der Folgeſtimme eintreten und ſetzt dies nach 1. 2. 3 fort, bis man den Hauptſatz durch alle verwandten Tonarten bald ganz, bald verkürzet und zergliedert mit Zwiſchenſätzen vermiſcht, durchgearbeitet hat, und die Fuge ſchließen will.

5) Man nähere ſich dann durch gehörige Modulation dem Hauptwne, wo man dem Satz noch auf verſchiedene Art, bald ganz, bald verkürzt mit verſchiedenen Nachahmungen durchnimmt, und dann, (wenn man will, nach einem vorhergegangenen Orgelpunkte) in dem Hauptone ſchließt.

b) Bei der Doppelfuge.

1) Man richtet die Sätze nach den Regeln des doppelten Contrapunktes ein, und nimmt, wo möglich, eine Stimme mehr, als die Fuge ſelbſt Sätze enthalten ſoll,

damit man nicht nur deſto beſſer die Sätze ausarbeiten, ſondern damit auch eine Stimme nach und nach ruhen und dann deſto nachdrücklicher den Satz ergreifen kann.

2) Man braucht eben ſo wenig mit den verſchiedenen Sätzen zu gleicher Zeit anzufangen oder aufzuhören, als es nöthig iſt, daß der Haupt- und Gegenſatz immer einander begleiten. Man kann bald dieſen, bald jenen Satz beſonders durcharbeiten, ehe man ſie wieder zuſammen nimmt.

3) Man kann nach einmaliger Durchführung der Sätze ſowohl den Nebenſatz als den Hauptſatz zuerſt einführen.

4) Man kann den Haupt- und Gegenſatz jeden für ſich bearbeiten und ſie dann vereinigen, oder man führt beide zugleich durch, in welchem letztern Falle die Regeln des doppelten Contrapunktes genau beobachtet werden müſſen.

Die ganze Anlage einer Fuge, ſie ſey einfach oder doppelt, muß ſo gemacht werden, daß die größten Kunſtſtücke zuletzt bleiben, nach der alten Regel: Anfang gut, Mittel beſſer, Ende vortrefflich.

§. 25.

Die Gegenharmonie tritt in der Fuge mit dem Gefährten auf und kann ſowohl diſſonirend als conſonirend ſeyn. Die beſte Gegenharmonie iſt diejenige, welche nach irgend einer Art des doppelten Contrapunktes eingerichtet iſt und mit dem Hauptſatze in genauer Verbindung ſteht. Das darin gewählte Metrum muß bei der ganzen Ausarbeitung beibehalten werden, wenn ein ſchönes Ganzes daraus werden ſoll.

§. 26.

Alle Stimmen einer Fuge müſſen beſtändig gegen einander ſtreiten, und jede für ſich muß eine gute gebundene Melodie haben, weswegen gekräuſelte Gänge aus der galanten Schreibart nicht in die Fuge gehören. Je größer die Anzahl der Stimmen iſt, deſto weniger bunte Fi-

guren dürfen in der Gegenharmonie vorkommen, wogegen bloße generalbaßmäßige Gänge eben ſo wenig taugen. Rückungen, durchgehende und Wechſelnoten müſſen ſo angebracht werden, daß ſich niemals alle Stimmen zugleich fortbewegen.

§. 27.

In Doppelfugen bildet der Nebenſatz die Gegenharmonie zum Hauptſatze, und die Sätze laſſen ſich am beſten bearbeiten, wenn beide Sätze terzen- oder decimenweiſe Nebenſtimmen haben können. Kommen die Stimmen durch die Gegenharmonie zu enge zuſammen, ſo giebt man derjenigen Stimme, die zunächſt den Hauptſatz vortragen ſoll, bis zu ihrem Eintritte einige Pauſen.

§. 28.

Die Zwiſchenharmonie iſt eine Fortſetzung der Gegenharmonie und muß ebenfalls aus der Natur des Hauptſatzes fließen. Sie dauert ſo lange, bis der Fugenſatz auf einem bequemen Intervalle unvermuthet wieder eintritt, wo ſie wieder zur Gegenharmonie deſſelben wird. Hieraus folgt, daß ſie eben ſo, wie die Gegenharmonie, beſchaffen ſeyn muß. Man gebraucht dazu Theile des Hauptſatzes oder des Gegenſatzes und, wo das nicht angehen will, andere gute und gebundene Harmonien, die mit der Bewegung des Hauptſatzes übereinſtimmen.

§. 29.

Die Zwiſchenſätze dürfen nicht zu lang ſeyn, und auch nicht zu oft vorkommen, weil ſie ſonſt nur den Hauptſatz verdunkeln würden. Ob ſie gleich vollſtimmig ſeyn können, ſo iſt es doch gut, wenn einige Stimmen, beſonders die Stimme, die den Hauptſatz nehmen ſoll, nach und nach verſchwinden, damit der Hauptſatz deſto nachdrücklicher wieder eintreten kann, beſonders wenn ihn eine Mittelſtimme bekommen ſoll.

§. 30.

Der Schluß einer Fuge geſchieht entweder mit dem Satze ſelbſt, oder mit einer kurzen angehängten Harmonie, welches letztere beſonders in Singefugen oft des Textes wegen nothwendig wird, aber jedesmal mit allen in der Fuge vorgekommenen Stimmen.

---

Gedruckt in der Schimmelpfennigſchen Buchdruckerei in Halle.

gros

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Göroldt, Johann H.

Leitfaden zum gründlichen Unterricht im Generalbasse und in der Composition für Anfänger

Quedlinburg u.a. 1828

Mus.th. 1353
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598612-3